

دکٽور حسين فوزي



# پيتھوفن



دارالمعارف بمط





بيتهوفن





دکتر حسین فوزی

# بیستہو فن



دارالمعارف بمطرا







إلى  
حسن محمود

أهديتك كتاب « الموسيقى السمفونية »  
ومن حقك  
وقد انتقلت إلى الرفيق الأعلى  
أن

أهديك كتاب « بيتهوفن »  
وأنت في طليعة من أحبوا سيد الموسيقيين









## صفحة

١٢٦	.	.	.	.	.	الكونشرتو الخامس « الإمبراطور ».
١٣١	.	.	.	.	.	الكونشرتو الرابع للبيانو والأوركسترا
١٣٦	.	.	.	.	.	كونشرتو الفيولينة والأوركسترا
١٤١	.	.	.	.	.	الكونشرتو الثلاثي
١٤٥	.	.	.	.	.	الافتتاحيات
١٤٧	.	.	.	.	.	بعض افتتاحيات بيتهوفن
١٥١	.	.	.	.	.	فيديليو
١٥١	.	.	.	.	.	ليونورا ٣
١٥٣	.	.	.	.	.	إيجمونت
١٥٥	.	.	.	.	.	كوريلان
١٥٧	.	.	.	.	.	صوناتات البيانو
١٥٩	.	.	.	.	.	الصوناتة الثامنة : المؤثرة ( الباتيتيك )
١٦٥	.	.	.	.	.	الصوناتة الثالثة والعشرون ( الاباسيوناتا )
١٧٠	.	.	.	.	.	الصوناتة الأولى بعد العشرين ( القالدشتاين )
١٧٤	.	.	.	.	.	صوناتة البيانو السادسة والعشرون ( الوداع )
١٧٩	.	.	.	.	.	صوناتة الهامركلافيير
١٨٤	.	.	.	.	.	صوناتة البيانو الثامنة عشرة .
١٨٧	.	.	.	.	.	صوناتة البيانو السابعة عشرة
١٩٣	.	.	.	.	.	صوناتة شبه فانتازيا ( ضياء القمر )
١٩٩	.	.	.	.	.	صوناتة البيانو الثلاثون
٢٠٢	.	.	.	.	.	الصوناتة الأخيرة للبيانو
٢٠٧	.	.	.	.	.	صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين
٢١١	.	.	.	.	.	صوناتة البيانو الثامنة والعشرون
٢١٨	.	.	.	.	.	٣٣ تنويعاً على فالس لديابللي
٢٢٣	.	.	.	.	.	صوناتات الفيولينة والبيانو





## صفحة

٣١٧	.	.	.	.	.	.	.	.	فنتازيا كورالية
٣٢٥	.	.	.	.	.	.	.	.	القداس الاحتفالى
٣٣٥	.	.	.	.	.	.	.	.	أوبرا فيديليو
٣٤٠	.	.	.	.	.	.	.	.	مختارات من أوبرا فيديليو

## قصة هذا الكتاب

يصدر هذا الكتاب في العام المشيئي الثاني لميلاد بيتهوثن ، ولكنه لم يؤلف خصيصاً للمناسبة ، ولم يوضع كما تؤلف الكتب عادة . استغرقت كتابة فصوله اثني عشر عاماً ( ١٩٥٧ - ١٩٦٩ ) . ولو كنت من هواة الأرقام لاستطعت على وجه التقريب إحصاء الساعات التي صرفت في الإعداد لتلك الفصول وكتابتها . لسبب بسيط وهو أني - فيما عدا بضع مقالات لصحيفة «الأهرام» يجدها القارئ في صدر الكتاب - كنت أعد كل فصل من فصوله لتقديم عمل موسيقي من أعمال بيتهوثن . والتحضير لكل فصل ، دون استثناء ، اقتضى الاستماع إلى العمل ذاته من المسجلات مراراً . ثم مطالعة كل ما يختص به فيما تحويه مكتبتى من ترجمات لبيتهوثن وشروح وتحليلات لأعماله ، فالعودة إلى سماعه ، مراجعاً على المدونة الموسيقية . فدراسة المدونة وحدها دراسة تحليلية .. وأخيراً كتابة الحديث للإذاعة المصرية في برنامجها الثقافي الذي بدأ في شهر مايو سنة ١٩٥٧ ، وما فتئ بمواده كافة ، عنواناً على ما يستطيع العقل المصري أدائه في سبيل العلم والمعرفة والثقافة بمعناها الإنساني العميق ، على لسان نخبة من أبناء هذه الأمة ، وبتنظيم حكيم - وإن مقتّر - من هيئة الاذاعة المصرية .

وكتابة هذه الأحاديث كانت ، وما برحت ، عملاً سهلاً ، من جراء حرصى على انتهاج أسلوب « كلامى » خلو من التأنق . فلكم فكرت أن تجيء الأحاديث ارتجالاً ، مثلما يرتجل الأستاذ محاضراته ، مستعيناً بنقاط الموضوع ، ومعتمداً على إحساسه بمستمعيه ، وحسه المرهف بالتوقيت نتيجة للمران . وهذه الفكرة ، رغبة لم تتحقق ، هي التي أنشأت أسلوب الأحاديث .

بيد أن حديثاً مسموعاً ، يدعم بالأمثلة الموسيقية أداء على البيانو ، أو نقلاً عن التسجيل ، لا يصح تماماً لقراءة قارئ . ويمكن إجراء مقارنة سريعة بين كتابي الصغير « الموسيقى السمفونية » ( سنة ١٩٥٠ ) ، وهذا الكتاب ، لإدراك ما أعنى . لقد ألف ذلك الكتاب الصغير في بعضه من برامج أعدت لمطالعة الجمهور الذي حضر بالقاهرة والإسكندرية حفلات « فلهارمونية فينا » بقيادة كليمينس كراوس ، و « فلهارمونية برلين » بقيادة « فلهلم فورتشنجلر » ، وفي أغلبه من تنفيذ نخبة مرموقة للكتاب كتقديم أولى للمستمع إلى موسيقى الأعلام ، كما جاء في عنوانه .

في ذلك الكتاب الصغير أسلوب الكاتب ، وفي كتاب اليوم أسلوب المحدث على انطلاق ، مستنداً إلى الفقرات الموسيقية المختارة من العمل لفائدة المستمع ، وهيئته لسماع العمل كاملاً عقب الحديث .

وهنا مربط الفرس : هل أعيد صياغة الأحاديث أسلوباً ، وطريقة محورة في العرض ؟ أم هل أبقى عليها كما انطلقت من لسان المتحدث ، مع وضع الفقرات الموسيقية المختارة في مكانها من الحديث مكتوبة بالنوتة الموسيقية ؟ والطريقة الأخيرة قليلة الحدودى لدى قراء يندر بينهم من يستطيع ترجمة « النوتة » إلى نغمات في ذهنه ، أو على آلة موسيقية يمارس عزفها .

أما إعادة الصياغة فتتفهمها الفكرة الأصلية من نشر هذا الكتاب ، وقد جاءت بعد حوار لم يستغرق دقائق مع صديق حصيف الرأى ، واسع الاطلاع والتجارب .

سألنى مبتسماً : متى نقرأ كتابك عن « لويس أبو الغيط » ؟ ( راجع عنوان فصل من فصول التصوير العام لشخصية بيتهوفن في صدر الكتاب ) .

أجبت في شيء من الحيرة : لقد اجتمع لى عن بيتهوفن كنز من المعارف ، وذخيرة من الحب والإعجاب ، وأطمع في أن أضع كتاباً هاماً عنه ، أحس باستعداد كبير لتأليفه .



قال الرجل الحصيف المحنك : وماذا يكون كتابك بين مئات الكتب وآلاف الدراسات عن بيتهوفن في كل لغات الحضارة ؟ هل نسيت أثر أحاديثك الإذاعية في المجموعة المباركة من شباب هذه الأمة التي استفادت وأفادت منها ؟ ألا يود أولئك الشبان ، وهم يتقدمون في العمر والمعرفة ، أن يجذوا بين أيديهم سجلاتٌ كاملاً لها ، يذكرهم بمطالع اكتشافهم لإنسان عظيم في دنيا الفن ، بل في تاريخ الحضارات ؟ خرجت من مكتب الصديق الكريم أدير الفكرة في رأسي مقتنعاً بها . ولقد ذكرت ما طالعت منذ سنوات من أن الكتب والدراسات التي وضعت عن بيتهوفن تجيء الثانية عدداً فيما كتب عن عظماء التاريخ ، بعد ما كتب عن نابليون .

ونفذت هذه الفكرة الأصيلة على ما تظهر في الكتاب . لم أجز سوى تعديلات حرصت أن لا تمس الأسلوب ، في المحافظة على ما يقرب من الارتجال ، وأقول الارتجال لأن هذه الأحاديث لم تستغرق كتابتها أكثر من وقت كتابة مسودة لها تكاد تنقل بحالها إلى الورقة التي أتلو منها الحديث . في حين أنني ما برحت أكتب مقالاتي ودراساتي مسودة تلو مسودة مثني وثلاث قبل صياغتها النهائية .

إنما الذي حرصت عليه هو أن أستبعد منها الصيغ التي يقتضيها عرض فقرات مختارة من العمل الموسيقي على السامع ، دون مساس بما يمكن القارئ الذي يعنى بالاستماع إلى أعمال بيتهوفن في المسجلات من تشطير المسجلة بنفسه إلى عناصرها ، بقدر ما يسعه حرصه على تعمق الفهم .

جهدت أن يؤدي الكتاب إلى غايتين : أن يقرأ كما تقرأ الكتب ، دون رجوع إلى الموسيقي ذاتها ، أو أن يستخدم كمرجع يستقل فيه كل فصل عن الآخر إذا ما عنى لآلاف موسيقي الحضارة أن يستمعوا لعمل ما من أعمال بيتهوفن في لحظة ما ، فيجدوا بين أيديهم فصلاً خاصاً بهذا العمل .

ذلكم عذري فيما يجيء بهذه الفصول من تكرار لبعض المعلومات عن الرجل ،

فيما لا غنى عنه : مثل العودة إلى وصية « هايلجنشتات » ، أو الإشارة إلى صمم بيتهوفن ، أو إلى واقعة بعينها اقتضاها مجرى الحديث ، كإلقائه بالفتاة بتينا برنتانو ( فون آرتم ) ، صديقة الشاعر جوته ، وهلم جرا .

وفيما أنا ماض في إعداد الكتاب ، نهتني الصحف الأجنبية - على كثرة ما ذكرت تاريخ ميلاده في هذه الأحاديث - إلى أن عام ١٩٧٠ هو العيد المئتي الثاني لميلاد عظيم عظماء الموسيقى . ومن العجيب أني - وربما الناس جميعاً معي - نعتي أكثر ما نعتي بتاريخ الوفاة . وهذا أمر طبيعي من الناحية العامة والخاصة على السواء . فمن الناحية الخاصة : من ذا الذي ينسى تاريخ وفاة عزيز لديه ؟ ومن الناحية العامة : تاريخ الوفاة يمثل اكتمال الشخصية ، وتمام العمل فنياً أو أدبياً أو علمياً أو اجتماعياً أو سياسياً . وأعترف أني في أكثر من مرة ، طوال هذه السنوات ، كنت أضطر إلى مراجعة تاريخ ميلاد بيتهوفن . أما تاريخ وفاته فلم أكن أنساه أبداً ، لا سيما أني أذكر الاحتفالات العظيمة التي أقيمت على طول أوروبا وعرضها في ذكرى مضي مائة سنة على هذه الوفاة ( مارس ١٨٢٧ ) ، وكنت مقيماً بأوروبا في ذلك العام .

هذه قصة الكتاب ، ما له وما عليه .

مقدمات





## لويس أبو الغيط

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة بون على الضفة اليسرى للراين ، في السادس عشر من ديسمبر ١٧٧٠ - وهذا التاريخ استنتاجى محض . أما الثابت فهو أن المولود عمده وسمى لودفيج بالكنيسة يوم ١٧ ديسمبر من ذلك العام ، وأن التقاليد على ضفاف الراين جرت بأن يعمد الأطفال في اليوم التالي لميلادهم .

وعنوان هذا الفصل لا يعدو أن يجيء تعريباً لاسم لودفيج فان بيتهوفن ، فقد قرأت كتاباً يتحدث عن الأصل الفلمنكي للموسيقى الألماني الأكبر ، مما يظهر أثره في لفظة فان التي تسبق لقبه . ولا تحسبن أن « فان » هنا توازي « فون » بالألمانية ، أو « ده » بالفرنسية ، أي أنها تشير إلى لقب من ألقاب النبيل . ولقد سئل بيتهوفن مرة أمام المحكمة عن حكاية نبيله ، فأجاب أن مصدر النبيل هو هذا - وأشار إلى قلبه - ثم هذا - وأشار إلى رأسه - وكأنما يقول : إنما المرء بأصغريه قلبه ولسانه .

وكلمة بيتهوفن مركبة من كلمة « هوفن » وهو الحقل ، أو الحديقة و « بيت » ، وهو البنجر ، فيكون معنى اللقب « حقل البنجر » وتعريبه مختزلاً في دعابة « أبو الغيط » .

وكان بيتهوفن ابن الشعب حقاً . نشأ جده في صميم الديمقراطية الفلمنكية القديمة ، بمدينة أوفان ، ثم هاجر إلى إمارة بون من أجل العيش ، ودخل في خدمة الأمير مغنيا ، وارتقى حتى بلغ مرتبة شيخ عرفان الكنيسة « كابلمايستر » . وكان إلى هذا يتاجر في نبيذ الراين والموزيل تعزيزاً لدخله . إلا أن زوجته اعتبرت قبو زوجها . . فرعاً من كلار المنزل ، وانتهى أمرها إلى أن حبست في دير عليها تجدد في الرحيق العلوي ما يعوضها عن بنت الكروم . ولا غرو أن يطلع ابن تلك

السيدة — وهو والد بيتهوفن — مدمناً سكيراً، وكان قد ألحق ضمن عرفان الكنيسة إكراماً لخاطر أبيه رئيس العرفان . وقد حفظ التاريخ لنا رثاء أمير بون لوالد بيتهوفن ، إذ قال لوزير ماليته يوم وفاة منشدته : لا ريب أن عجزاً في ميزانيتك سوف يحدث نتيجة هبوط في حصيلة رسم الإنتاج على الخمر بعد وفاة يوهان فان بيتهوفن !

تزوج هذا السكير سيدة من بلاد الراين ، ترملت عن وصيف من وصفاء قصر الإمارة ، وكان أبوها تيس طهارة الأمير . وأخلفها زوجها الثاني ضمن طرد من العيال ، الطفل لودفيج ، الذي شاعت له الأقدار أن يصبح سيد الموسيقيين طراً . وهكذا نشأ بيتهوفن في وسط مغنين وتجار نبيذ وطهارة ، والتقاب واضح كما ترى بين الخمر والإنشاد والطهو والطيب .. كما كان في أيام ربّ الدنّ باكوس . وكان رؤساء الدويلات الألمانية ، من ملوك وأمراء وكبار أساقفة ، في أغلبهم هواة موسيقى ، ما بين ذواقة ، وعازفين ومغنين ومؤلفين . ولخمسين سنة قبل ميلاد بطلنا لويس أبي الغيط ، حكم إمارة بون أمير أسقف كان مؤلفاً موسيقياً من نوع نعرفه جيداً ، ونسمع به ، عن بعض مؤلفي الأغاني الخفيفة وموسيقى الجاز بالولايات المتحدة . اسم هذا الأمير الأسقف كليمنس ، وكان أميراً في الموسيقى فاستخدم كاتب ألحان ، يصدق له الأمير بأغانيه ، فيسجلها الكاتب بالنوتة ، ثم يحبشها بالهارمونيات اللازمة ، والتوزيع الأوركستراي المناسب . ولم يكن يعيب موسيقى أمير بون إلا أنها . . ملطوثة من الموسيقى الكلاسيكية المعروفة في زمانه وقبل زمانه . ولو أن الأمير لم يكن يجد في ذلك عيباً وهو القائل : « إن طريقتي في التأليف الموسيقي — ويسمى طريقته « الميتود » — هي طريقة النحل يجمع الشمع من أحلى الأزهار . فأنا أقطف ألحاني من بين أجمل ما ألف الأساتذة العظام ، حسب ما يروق لي . ومع أن الآخرين ينكرون اقتباساتهم ، لينسب إليهم فضل ما يقتبسون ، فإنني معترف بذنبي وأعتبره فضلاً من العلي القدير ومنة إذ أنار قلبي ، وعلمني ما لم أعلم ! » .



كان من حظ فن الموسيقى، حقاً أن يشب بيتهوفن في وسط متواضع . ولو أن من نكد الدنيا أن يولد لوغد سكير سود عيش زوجته — أم بيتهوفن — ومرر عيشة الغلام الموهوب ، وهو يضطهده ويقسو عليه كي يخلق منه أعجوبة موسيقية جديدة ، ونذاً للطفل موزار . وبذلك يكسب من ورائه ما يفتح له أبواب الرزق ، وأفواه الدن والزق ؟

نشأ بيتهوفن على ضفاف الراين ، في وسط شديد التأثير بالحوادث عبر الحدود هناك في باريس حيث قام أشباهه له من أبناء الشعب بثورة عارمة ، أطاحت بكل مقدسات العصور الماضية — أو خزعبلاتها — التي نبتت وأعرشت وتغولت حول إقطاع القرون الوسطى ، وانتهت إلى استبداد لويس الرابع عشر الذي أجاب عن سؤال بسيط بصراحة أبسط : ما الدولة ؟ الدولة أنا ! وكان الله يحب المحسنين .

فهي حقيقة تاريخية ، وليس تخريجاً ، أن كان بيتهوفن من أبناء الثورة الفرنسية ، وأن كانت مواقفه من أحداث عصره موقف الشاب التقدمي ، نشأ في أسرة تخدم الإقطاع ، وتعيش على فتات الأمراء .. ونبيلهم . فكره الإقطاع وجنح طوال عمره إلى توكيد شخصيته ، وفرضها على مجتمع النبلاء الذي نحالطه وعاشره ، بعد أن هجر بون إلى فينا .

ولأنها حقيقة تاريخية أيضاً أن بيتهوفن آخر من لبس لباس الخدم من الموسيقيين ، وقد نضاه عنه منذ أن غادر مسقط رأسه وهو في الثانية والعشرين من عمره ، وعم شطر فينا ليم تعليمه ، ثم ليغزو العالم الكبير بموسيقاه . ولباس الخدم الذي أعنى ، هو السترة المزرکشة التي كان يلبسها الموسيقيون في جوقات الأمراء ، ولبسها بيتهوفن وأبوه وجده !

وثالث الحقائق التي تتضح من دراسة حياة بيتهوفن ، هي أن انفعال رجل الفن بأحداث عصره ، وحركات التحرير بالذات ، لا تعنى دائماً مشاركته

فيها مشاركة عملية . نعم إن فرانزليست كان من أوائل معتنقي المبادئ الاشتراكية التي نادى بها سان سيمون في الربع الأول من القرن الماضي ، كما تحول إلى الديمقراطية المسيحية التي نادى بها الأب لامنيه . نعم إن هكتور برليوز كان يترك كراسته الموسيقية ويحمل غدارته ثم ينزل إلى الشارع ويقف إلى جانب شعب باريس يخاف المتاريس ، في ثوته على الملك البوروني عام ١٨٣٠ . نعم إن ريتشارد فاغنر شارك في ثورة أهل سكسونيا على دياكها عام ١٨٤٨ فرفضت من وظيفته كرئيس الموسيقى بأوبرا درسدن وهرب ، والبوليس السكسوني يلاحقه ومعه أمر بالقبض عليه .

ولكن ليس معنى ذلك أن هؤلاء الذين شاركوا عملياً في حركات التحرير أو أولئك الذين انفعلوا بها فحسب ، أخضعوا فهم لمقتضيات الساعة ، أو استخدموه لنشر دعوة . إنما الفنان شبيه بآلة موسيقية حساسة ، كالصنج « الأيولي » يعلق في الأغصان فتذبذب أوتاره بالمسحة الهواء ، حتى لو كان نسيماً . والفنان الصادق هو المرأة المستوية لعصره ، لا تكذب على الناظر إليها ، مثلما تكذب المرايا المقعرة المخدبة .

وقد يحدث أن يشبه الفنان آلة نفخ نحاسية ، كالنفير والصور ، فيترجم انفعالاته حماساً واستنهاضاً للهمم . وقد عرفت الشعوب في حركات تحريرها هذا النوع أيضاً من الفنانين الصادقين من أمثال الشاعر الغنائي بيرانجييه وشعراء التحرير المجري بتوفى ويوسف أطيللا ، والديموقراطية الإسبانية : جارتيا لوركا ، كل حسب ماهيأته له الطبيعية .

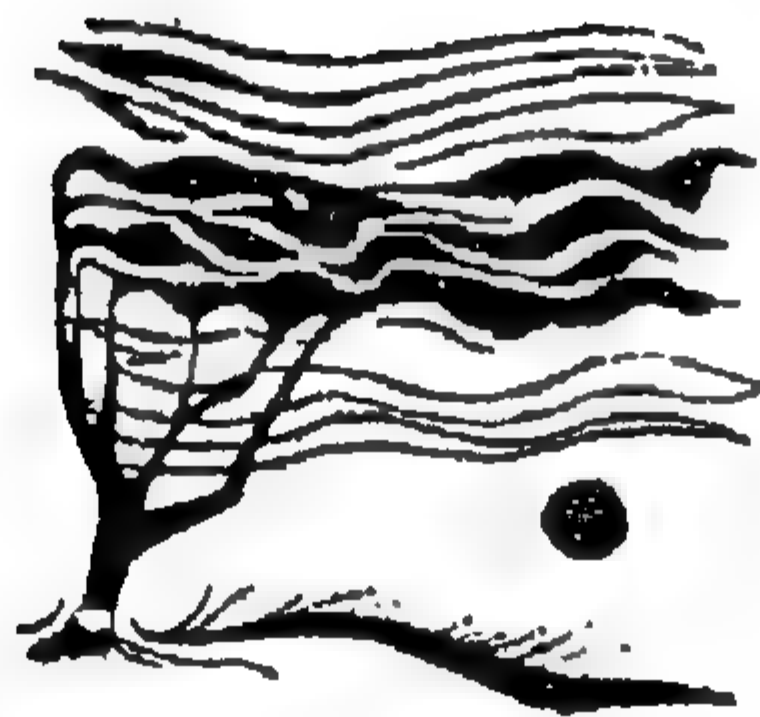
وهذا بيتهوفن ، وحياته كلها ثورة على الأرستقراطية التي عاش بين ظهرانيها ، يؤلف سمفونيته الثالثة إعجاباً بابن الثورة الفرنسية ، بوناپرت . ثم يجيئه الخبر بتحول قنصل الجمهورية الأول إلى عاهل مستبد باسم الإمبراطور نابليون فيكاد يمزق سمفونيته . وهي حكاية ذائعة معروفة ، لا بأس من إيرادها هنا على أصلها :

جاء تلميذه فرديناند ريس ذات يوم من أيام سنة ١٨٠٤ يخبره بإعلان نابليون نفسه إمبراطوراً على الفرنسيين : « وكانت مدونة السمفونية الثالثة موضوعة على المكتب . فاستشاط بيتهوفن غضباً وصاح : إذن فهو واحد من آحاد الناس ، جاء ليدوس على حقوق الإنسان ، ويتمادى في تحقيق أطماعه الشخصية ، يتعالى على البشر ، ويمعن في العتو والطغيان . واتجه بيتهوفن إلى المكتب وأمسك بصفحة عنوان السمفونية من أعلاها . وقد خط عليها اسم بوناپرت ، ومزقها بالطول ، ورمى بها أرضاً » . وانتهى أمره إلى محو اسم بوناپرت من عنوان سمفونيته الثالثة وسماها : سمفونية البطولة — في ذكرى رجل عظيم .

حياة بيتهوفن كلها كانت صورة من ثورة الفرد على الذل والعبودية ، وفي صميم الوسط الأرستقراطي الذي دله وأعجب به ، وإن توجس وجل من شخصيته . وكان الأرشيديوق رودلف ابن الإمبراطور تاهيذاً لبيتهوفن ، وصديقه الحميم . فلما ذهب الموسيقي إلى قصر الأمير ليعطيه درسه ، ضاق ذرعاً بما طال به به رجال الأرشيديوق من مراسم الطاعة وفروض العبودية . فأمر الأمير رجاله بأن يتركوا الفنان العظيم حراً وأن يكفوا ، فيما يختص بأستاذه عن الأعيب القردة تلك !

ومع كل هذا ، فحين كلف بيتهوفن بكتابة سمفونية للاحتفال بانتصار ولنجتون على الجيوش الفرنسية في إسبانيا — وكان ذلك حدثاً كبيراً في حركات التحرر من عدوان الفرنسيين على الشعوب — خرجت عملاً ممسوخاً فظيراً ، وسقطت بحق من مؤلفات الرجل العظيم — ولك أن تبحث عنها كما بحثت ضمن المطبوع من مؤلفاته ، والمسجل منها على أسطوانات دون جدوى — وذلك على الرغم من النجاح الساحق الذي لا قته في زمانها إلى درجة أن الناس أصبحوا يشيرون بالبنان إلى صاحبها في الطريق ، والبائعات يتغامزن من خلف ظهره ، ويعرفن زميلاتهن بمؤلف أعظم سمفونيات العصر والأوان : سمفونية المعركة .

لأن الفن يذكره أن يؤمر ويغرى ويكلف ، فما بالفنان من حاجة إلى كل ذلك ،  
 وإدراكه وإحساسه وانفعاله بواقع الأحداث كفييلة بأن يطالع الناس بخير ما عنده  
 وبأصدق ما فيه ، مما يتفق وطبعه ، إن آلة رقيقة كالصنج الأولى ، أو نفيراً  
 جهيراً .



## بيتهوفن في باريس

كلا لم يذهب بيتهوفن إلى باريس ، ولا خرج عن الإمارات الألمانية حيث ولد في إمارة بون على الراين — وبعض أرجاء النمسا والمجر في إمبراطورية الهابسبورج . احتوت حياته العاصفة على مشروعات رحلات لم تتحقق إلى خارج النطاق الجرمانى ، ربما إلى إيطاليا ، وقطعاً إلى إنجلترا حيث دعت الجمعية الفلهارمونية اللندنية في أخريات عمره ، وأظن عاقه المرض الذى عاوده بعد ذلك ، وقضى عليه .

ونحن حين نطالع حياة بيتهوفن ، نعيش مع الرجل وحوله ، نادراً ما نعرف كيف بلغ فن بيتهوفن إلى الناس خارج النطاق الجرمانى .

وفي مذكرات الموسيقى « برليوز » نعرف كيف بلغت موسيقى بيتهوفن أسماع أهل باريس :

كانت هناك في أوائل الثلاثينات — وبيتهوفن توفى عام ١٨٢٧ — أصداء عن موسيقى ألماني عجيب ، ألف سمفونيات وكونشرتوات وصوناتات ورباعيات تخالف العرف الذى جرى عليه هايدن وموزار . وباريس كانت تعرف هايدن وموزار جيداً ، وقد زارها ، ولكل منهما سمفونية باريسية . ولم يكن الفرنسيون في ذلك الزمان يعبأون كثيراً بموسيقى الآلات ، وإنما كان جل همهم الاستماع إلى المطربين والمطربات على المسرح الغنائى ( الأوبرا ) وخارج المسرح . والشعب الفرنسى إلى اليوم لا يعتبر نفسه في مقدمة الشعوب الموسيقية . ويزعم الفرنسيون أن شئون الفكر والأدب والمسرح التمثيلى والغنائى والفنون التشكيلية شغلهم في وقت ما عن الاهتمام بالموسيقى السمفونية وموسيقى الآلات ثلاث ورباع وخماس إلخ فيما أسميه الموسيقى العائلية ، أو موسيقى الصباح ويترجمه كتاب الموسيقى عندنا « موسيقى الحجرة » .



ويحكى برليوز عن مدير عام للفنون الجميلة في زمانه تاجلج وهو يشير إلى موسيقى ألماني يعيش في فيينا . . « فإني اسمه . . » فيقول له برليوز : « سيادتكم تعنون ولا شك . . بيتهوفن ؟ » . . آه . . بيتهوفن هو ذاك !

يقول برليوز في مذكراته :

« ظهر في أفق حياتي شكسبير وفيبر ( موسيقى رومانتيكي ألماني ) ، وسيرتفع في كبد السماء وشيكاً ، الهائل بيتهوفن . وإذا بالهزة التي تعروني من بيتهوفن تشبه إلى حد كبير تلك التي أثارها شكسبير . لقد فتح لي بيتهوفن عالماً جديداً في الموسيقى مثلما فتح لي شكسبير عالماً طارفاً في الشعر .

« كان هابنك قد ألف رابطة الحفلات السمفونية لكونسرفتوار باريس ( حدث هذا في مطلع ثلاثينات القرن الماضي ، وما زالت الرابطة حية إلى اليوم ، وفي مقدمة الأوركسترات السمفونية العالمية ) \* وبالرغم من عيوب هابنك وأخطائه فإننا نقر له بسلامة الغرض وسداد الهدف والكفاية ، ونسلم بحقه في أن مؤلفات بيتهوفن تدين له وحده بالشهرة والديوع في باريس .

« وكان على هابنك ، ليؤلف الجماعة الموسيقية الشهيرة ، أن يبذل قصارى جهده ، وينقل حماسه الحار إلى مجموعة من الموسيقيين تحولوا من عدم العناية ببيتهوفن إلى العداء السافر ، عندما أحسوا بأن ما سيطالبون به هو تدريبات كثيرة وعمل متواصل ، في مقابل كسب ضئيل كي يبلغوا من موسيقى بيتهوفن مبلغ الإجادة والإحكام . وكانت شهرة هذه الموسيقى حينذاك في خروجها عن المألوف ، وفي صعوبة أدائها أداء صحيحاً .

« كما فرض على هابنك أن يكافح معارضة مستترة ، ونقداً يتردد بين الصراحة والاستخفاء ، وأن يجابه حشد الموسيقيين الفرنسيين والإيطاليين ، وفي

---

\* انتهت عام ١٩٦٦ ، وأعيد تأليفها سنة ١٩٦٧ تحت اسم « أوركسترا باريس - جمعية الحفلات الموسيقية للكونسرفتوار سابقاً » .

نظرتهم إلى بيتهوفن ما فيها من سخرية وتحفظ واستهتار . هذا إلى أنهم كرهوا أن يقام لذلك الألماني وسط باريس هيكل ، وهو صاحب مؤلفات شوهاء ، ينخسون ضررها على مدرستهم المسيطرة ، وعلى مراكزهم .

« وما أكثر ما سمعت من سخف زرى يتقول به أولئك الناس على روائع بيتهوفن ، التي تجمع بين فن أصيل ، وإلهام رفيع .

« وكان أستاذى ليزوير — برغم نزاهته وسلامة طويته من الضغينة والحسد ، وبالرغم من حبه للفن — أميناً على ما درج عليه من تعاليم للموسيقى أخرى بأن أسميها رجعية وتهريفاً . ترامت إليه أصدااء تتجاوب في أبهاء باريس عما أثارته حفلات الكونسرفتوار حول سمفونيات بيتهوفن ، فأدهشه كل ذلك اللغط الجارى حول الموسيقى الأوركسترالية ، وهو يعتبرها ، أسوة بزملائه أعضاء المجمع العلمى الفرنسى ، ضرباً من الفن لا غناء فيه ، وإن جاز أن يحوز بعض التقدير . . . وفي عرفه أن هايدن وموزار قد بلغا الأوج في هذا الضرب ووصلا إلى حدود لم يعد في وسع امرئ أن يتعدها . »

كان ليزوير يتجنب حضور حفلات الرابطة لسماع سمفونيات بيتهوفن على الرغم مما بلغه عن الإعجاب الذى تثيره تلك الموسيقى فى سامعيها ، وفى قلب تلميذه برليوز بالذات . مع أن واجبه يقتضيه أن يرقاد تلك الحفلات ليكون فكرة شخصية عن بيتهوفن ، ويفصح عنها بعد أن يشهد حماس عشاق الموسيقى الألماني .

وتحدث إليه برليوز فى هذا الشأن ، وذكره بواجبه نحو التعرف على شىء جديد وعظيم فى الموسيقى ، من وجهة الأسلوب ، ومن ناحية البناء الموسيقى الشامخ . واستقر رأى ليزوير على حضور حفلة الرابطة وهى تؤدى السمفونية الخامسة مقام دو من الديوان الصغير لبيتهوفن . ولأنه أراد أن يركز مآكثاته فى الاستماع إليها ، فقد فضل أن يجلس فى مؤخرة بنوار يحمله أشخاص لا يعرفهم

ولا يعرفونه ، كما صرف برليوز عنه .

وعندما انتهت الحفلة ، هرع التلميذ الشاب إلى أستاذه الشيخ يسأله رأيه ، فالتقى به في الممشى خلف البناوير ، وكان محتقن الوجه ، يهرع في سيره ، ويقول لتلميذه متلعثماً :

— أف لهذه الموسيقى ! . . دعنا نخرج من هنا ! عاوز أشم نفسي . . هذا شيء لا يصدق العقل . . موسيقى عظيمة ! ولكنها نجبت كياني إلى درجة أنني عندما أردت أن ألبس قبعتي . . أخذت أبحث عن رأسي . . فلم أجده !

وعاد برليوز في صباح اليوم التالي لسمع أستاذه يقول في هدوء :

— ليكن ما يكون يا بني ! يجب أن نتجنب تأليف مثل هذه الموسيقى .

ويرد عليه الموسيقى الفرنسي العظيم هكتور برليوز ، بالجملة التي حفظها له التاريخ الموسيقى العام :

— اطمئن ياسيدي الأستاذ ، لن يؤلف أحد كثيراً من مثل هذه الموسيقى !

\*\*\*

ويحكى برليوز في غير مذكراته ، بل ضمن مقالاته في النقد الموسيقى التي كانت تنشرها تباعاً صحيفة « الديبا » ، بعض ما جرى للناس في باريس وهم يستمعون للسمفونية الخامسة : أنعمى على مطربة فرنسا الأولى في عصرها مدام مالبيران وقد أصيبت بنوبة تشنج عصبى في بنوارها .

وحضر الحفل ضابط في الاستبداد من ضباط الإمبراطور نابليون ، وكان أمثاله يؤلفون عنصر مقاومة عنيفة لأسرة البوربون وقد عادت إلى حكم فرنسا بعد سقوط نابليون ، وتعتبرهم الحكومة الملكية مصدر خطر عظيم . ويبدو أن ذلك الضابط كان حساساً بالموسيقى إلى درجة غير عادية ، يمتزج في نفسه حب الفن بحماسة لإمبراطوره الذي مات في الأسر منفياً فوق جزيرة

قاحلة بعرض الأطلانطي (سانتا هيلانة) . وإذا به في نهاية الحركة الأخيرة للسيمفونية الخامسة ينهض رافعاً ذراعه إلى أعلى وهو يصيح : إنه الإمبراطور هذا ورب العزة هو الإمبراطور !

ذلك لأن السيمفونية الخامسة تندفع متدفقة كالحمم ينطلق من فوهة البركان الهائج . والبركان غضبة مدمرة ، بينما السيمفونية الخامسة غضبة فنان عظيم على القدر الواقف بالباب يضرب ضربات متلاحقة .

ولم يخترع أصحاب التراجم حكاية القدر بالباب . لأن بيتهوفن قال ذلك فعلاً لصديقه شندلر وهو يفسر له معنى اللحن الأساسي الذي تبدأ به السيمفونية الخامسة دون مقدمات : طق — طق — طق — — — طا ( صول — صول — صول — مى بيمول ) .

السيمفونية الخامسة شيء كالجوهر الفرد ، درام من أربعة فصول ، يعبر عن أشخاصه وأحداثه بالألحان . يذهب فيه الموسيقى إلى غرضه الرفيع مباشرة يخطط قصته على صفحات الأفتدة . أشهر السيمفونيات وأبلغها . ألفها الرجل في عنفوان عبقريته وكمال بياضه ، فجاءت نخريدة الدهر ، صورة من نفسه تشرب إلى العلا ، وتفتح الرزايا والحن ، متخذة سمتها إلى الفن في أرفع وأسمى مظاهره .

بدأ بيتهوفن تأليفها عقب انتهائه من السيمفونية الثالثة « الإيرويك » وشغله تأليفها أربع سنوات من ١٨٠٥ حتى ١٨٠٨ ، وهو يحور في ألحانها ، وينمق نسيجها ويطور إيقاعاتها . وكان قد انصرف عنها ليكتب قصيدة الحب والهناء وهو في غمار غرامه بخطيبته الكونتيسة تريزا فون برونشفج : سيمفونيته الرابعة التي شبهها روبرت شومان بين « الإيرويك » والسيمفونية الخامسة ، بالغادة الإغريقية السلهب بين عملاقين من عماليق الشمال . وبيتهوفن في هذه السيمفونيات الثلاث يبدو كالإله الروماني « يانوس » يرى الماضي والمستقبل في

وقت واحد . سيبدو لنا بيتهوفن شاعر ملاحم في الارويكا ، وقيساً يغنى عل ليلاه في السمفونية الرابعة ، ثم الشيطان الساخر في الحركة الثالثة للسمفونية الخامسة ( الاسكرتسو ) . وبيتهوفن شبيه بالعمالقة المعروفين بالظيطان الذين حاربوا آلهة الإغريق . جبار يتحدى القدر في سمفونيته الخامسة ، لم ينتصر الظيطان على الآلهة ، وانتصر فن بيتهوفن على القدر . أما بيتهوفن الإنسان فقد طحنه القدر طحناً فاستسلم له في سنواته الأخيرة ، ليحيا حياة متصوف يعتزل العالم ، ويتمجه إلى خالقه يشكوه همه ، ويشكره على نعمائه ، ثم يسلم الروح بعد أن يلتفت إلى من حوله قائلاً في لاتينية دارجة : صفقوا يا إخوان فقد انتهت المهزلة .

وراح بيتهوفن في غيبوبة طويلة ، وبنيته القوية تغالب الموت أياماً ، والأصدقاء يتناوبون البقاء إلى جانب سريره . ونحن في شهر مارس من عام ١٨٢٧ بضواحي فيينا ، والبرد قارس ، والجليد يغطي كل شيء خارج المنزل ، وبيتهوفن في غيبوبة لا يفرق . ثم يحدث في السادس والعشرين من مارس شيء لا يصدق ، لو لم يؤكدّه أكثر من مصدر : يومض البرق ، ويقصف الرعد فجأة دون إنذار . وإذا بيتهوفن يرفع رأسه فجأة من الوسادة ، ويفتح عينيه ، ثم يرفع قبضة يده في حركة من يتوعد . . ويسقط ميتاً .



## دور الإلهام في موسيقى بيتهوفن

الإلهام في الفن شيء غير مفهوم ، لا سيما وأن العمل الفني لا يبنى على الإلهام وحده ، إلا في بعض الفنون الفطيرة حين لا يتعدى التنفيذ إطلاق القريحة موالاً أو شعراً غنائياً ، أو أغنية من النوع البدائي البسيط . أما في الأعمال الفنية الكبيرة ، فإن دور الإلهام لا يتعدى شرارة أولى تطلق في داخلية الفنان ، وتثير في العقل حركة تصاحب الانفعال الذي أشعلته شرارة الإلهام ، ثم تعمل الخبرة والعلم بأصول الفن على إنشاء البناء من أساسه . وقد يستغرق العمل شهوراً أو سنوات ، مستحوذاً على فكر الفنان ومشاعره ، يتمخض شيئاً فشيئاً ، تحت قيادة تنظيمية من عقل الفنان وإرادته ، يعدل ويغير ، وقد يتعصّلج العمل بين يديه لسبب أو لآخر دون أن يجد مخرجاً من محنة إبداعية طارئة ، ثم يعود إليه وقد انطلقت في وجدانه شرارة تدفعه إلى الأمام . ما أصدق كلام أبناء قمحطان عن وادي عبقر ، والحن الذي يوسوس للشاعر ثم يختفي ، تاركاً الفنان لا يصبأ إلى حين .

يقول قوافلجانج أماديوس موزار : في لحظات الانفراد ، عندما أحس بنفسى إحساساً كاملاً ، مخلصاً إلى الراحة ، متمتعاً بالهناء — كأن أجلس في عربة سفر ، أو أتمشى بعد أكلة طيبة ، أو في الليل عندما لا أشعر برغبة في النوم . في تلك اللحظات تنساب أفكاري الموسيقية انسياباً . أما من أين تأتي الأفكار ، وكيف تأتي فهذا ما ليس لي به علم ، ولا أملك وسيلة للتحكم فيها . كل ما أفعله هو الاحتفاظ في ذاكرتي بالأفكار التي آنس إليها ، ومن عادت أن أدمم بها لنفسي ، وإذا بي أتبين الطريق إلى استخدامها استخداماً طيباً في مقابلات لحنية ، حسب قواعد الكونترابنط ، وتبعاً لخصائص الآلات

الموسيقية المختلفة . وكل هذا يولد في نفسى حرارة وناراً ، فإذا لم يعترضنى عارض معوق ، انفسحت أرجاء الموضوع أمامى وانتظمت أجزاؤه ، وتحددت أركانه . وحتى لو كان العمل الذى يتكون فى أرجاء نفسى طويلاً ، فإنه يتجلى لى كامل المبني ، أراه فى مخيلتى وأستعرضه فى نظرة كأنه صورة جميلة أو تمثال . ثم لأنى لا أسمع فى مخيلتى السطور اللحنية متتابعة ، بل أسمعها كلها فى وقت واحد .

وللناقد البريطانى الكبير إرنست نيومان دراسة باهرة عن «بيتهوفن اللاواعى» يتحدث فيها عن اسكتشات ( كروكيات ) بيتهوفن للسمةفونية «البطل» ، فيقول : « هنا فى أكثر من مكان آخر يتولانا الإحساس كأن بيتهوفن فى أعماله العظيمة به «مس من الجن» وكأنه لا يعدو أن يكون آلة إنسانية يتحقق عن طريقها البناء الموسيقى بكل منطقه العجيب . ويتملكنا الاقتناع بأن عقله لم يبدأ من الخاص إلى العام ، بل قد بدأ بطريقة غريبة من العام ، ثم رجع القهقرى إلى الخاص . . أما البحث الطويل المصنئ عن الأفكار اللحنية فلم يكن الجهد فيه للحصول على ذرات ينشئ منها تكويناً موسيقياً ، حسب قواعد التأليف السمةفونى ، وإنما هو جهد لتفتيت سديم قائم — يحتوى ضمناً على التكوين الموسيقى الكامل — إلى ذراته ، ثم ينظم هذه الذرات ليحول الضمن المضممر ، إلى الواضح الظاهر . »

ويقول بيتهوفن عن نفسه : « لأنى أحمل أفكارى معى مدى طويلاً ، قبل تدوينها كتابة ، وذاكرتى تحتفظ بالفكرة اللحنية إلى درجة وثوقى بأننى لن أنساها ، حتى على مر السنين ، ولكنى أغير وأحور كثيراً ، وقد أعدل عن الفكرة ثم أعود إليها لأحاول من جديد ، حتى أطمئن إلى النتيجة . وهنا يجىء دور نمو الفكرة مشتتة فى كل اتجاه . إلا أن معرفتى بما أريد تحفظ على فكرتى التى لا تتخلى عنى أبداً بل هى تنهض أمامى وتنمو ، حتى لأرى وأسمع العمل بكل أبعاده ، كأنه صب فى قالب . وهنا لا يبقى سوى جهد التدوين على الورق . » وقد تسألنى من أين تجىء أفكارى الموسيقية فلا أحير جواباً . لأنها تطرقنى

على غرة ، وحدها في بعض الأحيان ، أو متآلفة مع أشياء غيرها . وهنا تبدو لي كأنني أنتزعها بيدي من الطبيعة ذاتها وأنا أتمشي في الأحراج وقد تجيشني في سكون الليل ، أو عند مطلع الفجر ، فتحيا في جو من الأحاسيس نفسها التي تقود يد الشاعر لترجمها شعراً ، أما أنا فأحققها بالنغم الذي يعلن ويتغنى بل يعصف في رأسي حتى أراه بخيالي مدونا بالنوتة الموسيقية » .

وكل هذا لا يفسر أبداً كيف استطاع بيتهوفن أن يشرف على ذلك العالم العجيب الذي يملأ أعماله الكبرى كالسمفونية التاسعة أو صولوات البيانو ، أو الرباعيات الأخيرة .

لأن المسألة ليست عند بيتهوفن — ولا عند أي موسيقي يعتد به — مجرد لحن يطن ويعصف في رأسه ، وإنما هي بلوغ أبعاد من التعبير ، وسبر أعماق من الفكر والإحساس ، ندهش لها في شخص كبيتهوفن ، لم يتلق ، فيما عدا علمه الغزير بالتأليف الموسيقي ، من العلم والثقافة شيئاً مذكوراً . كيف بلغ بيتهوفن بإلهامه ، ما بلغه عظماء الفلاسفة وفطاحل الشعراء ؟

في رأي الدكتورة ماريون سكوت ، مؤلفة كتاب قيم عن بيتهوفن ، أن سر ذلك لا يمكن إلا أن يكون في إدراكه وفهمه للمخالق سبحانه . لم يكن بيتهوفن متديناً في حدود الطقوس وأداء الفروض ، ولم تكن الطقوس تعني شيئاً بالنسبة له . إنما كان يرى الله في الموجودات حوله ، وكان يسمع في الخفيف أوراق الشجر — عندما كان يسمع — تسبيح الواحد القهار .

وقد نقلت الفتاة الذكية بتينا فون آرتم في رسالتها إلى جوته صدى اجتماعاتها بيتهوفن ومنه قوله لها :

« لأنني أتحسر كلما فتحت عيني ، لأن كل ما أراه من الناس يخالف عتيدتي الدينية ، وأكاد أحتقر العالم الذي لا يعرف بأن الموسيقى إلهام أرفع من الفلسفة . . وأنا عارف بالله ، أقرب إليه من الفنانين الآخرين ، عرفته وأدركته فاطمأنت نفسي إلى أن موسيقي لن يصيبها ضرر أبداً ، وكل من يفهمونها

يرتفعون عن الدنيا التي يعمه فيها البشر .. الموسيقى وسط بين الإحساس والفكر .. حدثني جوته عنى ، قولى له أن يسمع سمفونياتى ، وسيؤمن حينئذ على قولى بأن الموسيقى هى المدخل الروحى إلى نطاق المعرفة العليا ، تلك التى تفهم الإنسانية والإنسانية لا تفهمها . . كل خالق فى شىء مستقل عن الفنان ، وأقوى منه لأنه عود إلى من خالق وسوى . ولا علاقة للعمل الفنى بالإنسان إلا فى أنه شهيد على العناية الربانية بالفنان . »

وتحتفظ بعض المكتبات العامة بصفحات نقلها بيتهوفن عن كتب الحكمة المشرقية ، منها هذه الكلمات التى كانت موضوعة فى إطار فوق مكتبته : «أنا الكائن ، جماع ما كان ويكون وسوف يكون ، لم يرفع بشرى طرف سترى . وحده لا شريك له ، خالق كل شىء . »

ومنها هذه الفقرات ، والغالب أن قد نقلها بيتهوفن عن «الأوپانيشاد» الهندوكية : « يرى ولا يرى ، لا جسد ولا تجسد ، نعرف من أعماله بأنه أزلى ، قادر عليم موجود فى كل الوجود ، رباه ، أنت الحق والأبد ، ونور السموات والأرض ، أنت «الباجافاد» ، والشرائع والحكمة ، أنت على كل شىء قدير . »

يقول بيتهوفن لصديق : « عندما أتأمل قبة السماء تتألق فى الليل بنجومها ، تخلق روحى إلى ما وراء الأفلاك ، إلى النبع الذى تتدفق منه الخليقة . كل واصل إلى القلب يحىء من أعلى عليين ، وما لا يحىء من هناك لغو لا روح فيه ولا حياة ، كل ما يخرج من بنات أفكارنا يجب أن نعمل فيه بكل ما آتانا الخالق من جهد وصبرحتى يتهياً العمل الفنى جديراً بخالق الخلق ، الحافظ ، ومن بكل شىء عليم . »

إننى إذ أخط هذه الكلمات ، أسمع شعر شيللر يتردد فى ألحان السمفونية الكورالية عندما تهدأ حركة الكورس ، ويتحول إلى نشيد يخطو فى جلال «أندانتى مايستوزو» :

« أيها الخلالان ، لا بد أن يكون خلف تلك النجوم ، رب رحيم .  
 « إننى أضمكم إلى صدرى بالملايين ، لأطبع عليكم قبلة الصديق الحميم .  
 « ألا أيها الإخوان ، خلف تلك النجوم رب رحيم .  
 « أيها الملايين ! اركعوا لرب العالمين ! تبحثون عنه فى القبة ذات النجوم ،  
 وهو منكم دان قريب ، ألا تشعرون ؟ » .





## .. ودور الهيام في موسيقى بيتهوفن

تحدثت عن دور الإلهام في الموسيقى ، وأستأنف الحديث عن دور الهيام في مؤلفات سيد الموسيقيين ، لودفيج فان بيتهوفن . وهذا الحديث يقتضى أن يكون القارئ عارفاً ببعض أعمال بيتهوفن الهامة ، وبخاصة صوناتات البيانو . ففي هذه نشرف على صورة من صور الفن عندما يترجم عن عاطفة الحب ضراماً واشتعالاً وأسى وغضباً وانفعالا .

حينما حضرت الوفاة فردريك شوبان ، وجه كلامه إلى صديقيه : العازف فرانشوم والأميرة البولندية تسارتوريسكا ، وكانت من خيرة تلاميذه ، ومنفذة وصيته ، قال : « اعزفوا دائماً الموسيقى الرفيعة ، وسأسمعكم من هناك . » وأيضاً كانت الموسيقى التي عنها شوبان ، فلا يمكن أن تستعد كثيراً عن شعر البيانو عند بيتهوفن وشوبرت وشوبان وشومان .

يصف الروسي فيلهلم ده لينز : ( وكان أول من قسم حياة بيتهوفن الإبداعية إلى ثلاث حقبات ) الحركة الأخيرة لصونات بيتهوفن « ضياء القمر » بقوله : إنها حمم ثائر يرتفع من حلق بركان ، ترعد السماء طليقتين ، يتراجع بعدها الحمم ليبدأ من جديد . ثم ليتوقف الانطلاق لحظة نحس فيها بأن الموسيقى تلتقط أنفاسها الأخيرة ، وإذا بها تلتقط أنفاسها لتنتقل من جديد .

وأجاب بيتهوفن على استفسار صديقه شندلر عما يعبر عنه في الصوناتة « الأباسيوناتا » فأجابه : طالع « العاصفة » لشكسبير .

ويصف ده لينز هذه الصوناتة بقوله : هاكم انفجار بركان يبعثر باطن الأرض وينشر الظلام على سطحها وينثر متفجراته وقذائفه على جبهة السماء . ثم تنكشف عاصفة الحركة الأولى عن صوت أرغن في الحركة الثانية ، نسمع من

ألحانه نغمات القرار ، أما الباقي فيرتفع إلى عنان السموات . ثم ترمى بنا الموسيقى أرضاً في قسوة فلا يترك لنا بيتهوثن متنفساً ، إذ يدخل بنا عالم الانفعالات الإنسانية في حركة « الأباسيوناتا » الأخيرة .

أقول : كم أحب للقارئ أن يستمع إلى ثلاث صوناتات ( من اثنتين وثلاثين ) لبيتهوثن على البيانو : « الباتيتيك » و « ضياء القمر » ، و « الأباسيوناتا » ليحس كيف يترجم الحب إلى موسيقى ثائرة كالبحر العجاج ، لا إلى تنغيم طرى ، وتطريب غناج .

لأن في هذه الصوناتات وغيرها من مؤلفات بيتهوثن ( السمفونيات الثانية والرابعة والسابعة والثامنة ) ترجمة صادقة عميقة لحياة الرجل العاطفية . أما حياته كما نعرفها في التراجم فليس فيها ما يغري كثيراً بالقراءة أولاً غمرة المؤلفين الرومانتيكيين يهولون في قصة رجل من أبناء الشعب بمدينة بون على الراين ، يوفده أهله إلى فيينا ليتم تعليمه ومعه خطاب توصية من الكونت فالدهشتاين . وفي فيينا تقبل عليه الأريستقراطية المرفهة بنسائها المائسات المغردات كالطير . . . في خفته ، وضآلة مخه . ويقع بيتهوثن في غرام واحدة بعد الأخرى ، لا يلوى على شيء ولا ينتهي إلى شيء أكثر من الخديعة وخيبة الأمل . فلا إخلاص ولا حب ولا نهاية إلى زواج . وأنتى لابن الشعب أن يصاهر آل برونشفيج واردة ومالفاتي وبرنتانو ؟ ما لابن الشعب ونبيلات فيينا ، أشد نساء أوربا عنجهية ودلالاً ؟

لم يكن إعجاب أولئك النسوة ، وأهلهن من الأرشيدوقات والكوانت ، في شباب بيتهوثن ، منصباً على تأليفه الموسيقية — وإن تحقق ذلك فيما بعد — وإنما على إبداعه في العزف على البيانو ، وبخاصة حينما يطلبون إليه الارتجال ، فقد ندر أن استطاع عازف في عصره ولا بعد عصره ، أن يداني بيتهوثن في عظمته عندما يرتجل على البيانو . . .

لم يتميز بيتهوثن بسحنة جميلة ، ولا كان مهذباً رقيقاً يتأنق في ملبسه

وينمق كلامه ، ويحرص على آداب المائدة . وإنما كان جافاً ، غضوباً ، لا يقبل من تلك الأرستقراطية الشماء إلا الخضوع لنزواته الفنية ، واحترامه كرجل وفنان .

ذهب ليلقى درسه الأول على الأرشيديوق رودلف فون هابسبورج : فتقدم إليه رجال البلاط يطالبون بيتهوفن بمراسيم احتراماتلى أفندم حظرتلرى ، فأدار ظهره لمهرجى البروتوكول ، ولم يعد إلى تلميذه إلا بعد أن أفهم الأرشيديوق شخوص التشريفات بأن يتركوا الأستاذ العظيم وشأنه . وكان رودولف من أصدق أصدقاء بيتهوفن ، يكفي أن تطالع على رأس أى مصنف لبитеوفن اسم الأرشيديوق مكان الإهداء لتعرف مقدماً أنه عمل من أهم أعماله .

أحبت أرستقراطية فيينا الموسيقى الجلف ، الثائر على التقاليد — اجتماعياً وموسيقياً — لأنه حين يجلس إلى البيانو ، كان يتحدث بلغة جديدة هى لغة الحضارة فى أرفع مراتبها ، ولغة الشعر فى أعمق خواجه . وما أصدق قول بيتهوفن فيما نقلته إليك من كلامه : « كل من يفهمون موسيقاى يرتفعون عن الدنيا التى يعمه فيها البشر . . . الموسيقى وسيط بين الإحساس والفكر . . . هى المدخل الروحى إلى نطاق المعرفة العليا ، تلك التى تفهم الإنسانية ، والإنسانية لا تفهمها . . . كل خلق فنى شىء مستقل عن الفنان وأقوى منه ، لأنه عود إلى من خلق فسوى . ولا علاقة للعمل الفنى بالإنسان ، إلا أنه شهيد على العناية الربانية بالإنسان » . يقول ريتشارد أنتونى ليونارد :

« السرفى حياة بيتهوفن الغرامية لا علاقة له بامرأة بعينها ، وإنما بسلوكه نحو النساء بعامة ، وكأنه دون جوان الباحث عن المرأة المثالية دون جدوى ولن يلقاها بيتهوفن حتى آخر حياته . . . ولا ريب فى أن بيتهوفن كان يكره الزواج فى قرارة نفسه ، ولعله أحس بفطرته أن الزوجة — والحلفة — تعنى إيساره بعيداً عن فنه ، وأن الزواج يعوق طريقه إلى تحقيق أعماله العظيمة ، وما أقل من أحسوا بحاجتهم إلى الوحدة أكثر من بيتهوفن ، ومن قدموا أعظم التضحيات فى سبيل فنه . . . ولهذا لا نرى فى حياة بيتهوفن سوى وقائع غير ذات أهمية .

ولنما حين ندرس موسيقاه ، تتكشف حياته بالطول والعرض ، فهنا عالم بيتهوفن الفنان ، وهو يلمس عالم بيتهوفن الإنسان لمسا عابراً . ولا مكان للمرأة بذاتها في عالم بيتهوفن رجل الفن . ولنما صدرت وقائع حياته الغرامية ، عن طبيعة الرجل تشده من عالم الفن إلى حقيقة العلاقات بين الجنسين . وما أكثر ما استجاب أهل الفن إلى نداء الجسد مع أول أنثى يلاقونها في طريقهم . أما بيتهوفن فلم يكن منهم . كان يكره النساء المبتدلات لما في طبيعته من عفة وأنفة تصونه من الاتصالات العابرة . وكان هذا سر تنقل فؤاده في الهوى ، وقد اتجهت غرامياته دائماً إلى نوع من السيدات ذوات الثقافة الرفيعة والأدب العالي .

ويقول كاتب آخر ، روبرت شاوفلر :

« كان بيتهوفن ، كأغلب العباقرة ، شديد الحساسية بالجنس . حدث صديق الطفولة عنه : « لم يكن يمضي على بيتهوفن وقت دون أن يصرعه الهوى ويغمره من ساسه لراسه . وقد أتيح له الظفر بما لا يتاح لغير ملاح الشبان » . ومن الغريب أن مترجمي حياة بيتهوفن في القرن الماضي درجوا دائماً على اعتباره ملاكاً طاهراً في غرامياته : فيقول ' بول بكربان العشق لم يكن قوة دافعة في حياة بيتهوفن ، وكانت موسيقاه بمنأى عن الانفعالات الجنسية .

وشاوفلر هذا يمثل المدرسة الجديدة في التراجم ، تلك التي لا تتحرج في الكشف عن خفايا الحياة الجنسية للفنان ، تلك المدرسة التي فضحت بيتر اليتش تشايكوفسكى شرفضيحة ، عندما كشفت عن عقده المؤلمة . يضيف شاوفلر إلى كلامه السابق قائلاً : « وكأن هناك فنناً نابضاً بالحياة يمكن أن يتحقق بمنأى عن لواعج الهوى » . والحقيقة ، على حد قول شاوفلر أن بيتهوفن لم يكن نوعاً من فرسان القرون الوسطى ، كالفارس جالاهاد في ممارسة الحب ( أو كما نقول في العربية : كالشاعر عمر بن أبي بيعة ) ولكنه كان ينظر إلى العلاقات الخاصة كشئ منزّه ، فيقول في إحدى كراساتة : « الاتصال

دون المواءمة الروحية عمل بهيمى لا يحس الإنسان في أعقابه بإحساس السمو ،  
ولنما يورث القرف والندم .

ومن الحكايات التى تروى عن بيتهوفن قبل أن يبلغ العشرين ، أن كان  
فى نزهة مع صحاب يعرفون طباعه العفة ، فحرضوا عليه ساقية خمارة .  
ولما زادتها حبتين فى مغازلته استدأر إليها . . وصفعها . .

أحب بيتهوفن فى صباه بمسقط رأسه بون ، مغنية أوبرا فكتب يطلب يدها  
ولم ترد على خطابه بحجة أنه « لا مال ولا جمال » فضلا عن أنه نصف مخبول .  
وكان حظه واحداً من سلسلة ملهوماته : الكونتيسة تريزافون برونشفيج ، وتريزا  
مالفاتى ، والكونتيسة جوليتا جيتشاردى ، والكونتيسة إردودى ، وأماليا زيبالد ،  
وبتينا فون آرتم . لم يترك له حب أولئك النسوة سوى المرارة والأسى ، فأغدق قواه  
المبدعة على فنه وحده . فى هذا يقول شافلر :

« عندما أطبق الصمم على سمعه ، وذبلت نضارة الشباب التى تخفف  
من قبح سحنته ، أمسيت علاقاته بالنساء أشد صعوبة . وكان الخاسر فى الغرام  
وكنا الكاسبين لما نتمتع به من أنغام . فلو أن لبيتهوفن وجه كازانوفا ، وكمال  
صحته ، وقوة جاذبيته للنساء ، لافتقر العالم اليوم إلى سمفونية البطولة وكونشرتو  
الفيلوليه ، وصوناتة « الأباسيوناتا » والقداس الاحتفالى ، والرباعية الرابعة عشرة  
مقام دو ديزر مينور . ومن ناحية أخرى لو أن بيتهوفن كان ذلك الرجل فاقد  
الحاسة الجنسية الذى حاول كثير من مترجمى حياته أن يصوره ، لعاش  
بيتهوفن ومات ، دون أن يجد من يعنى بترجمة حياته » . مع ملاحظة أن أكثر  
ما ألف من الكتب عن أبطال التاريخ كان عن نابليون ثم يليه لودفيج فان  
بيتهوفن .

ولنؤمن على كلام شافلر بنشر ترجمة لواحد من أشهر الخطابات الغرامية  
فى تاريخ الفنون ، لا لبلاغة أسلوبه ، فهو خطاب رجل مشئت الفكر ، بل لما أثار



حوله من كراسات وبحوث . ذلكم هو الخطاب الموجه « إلى الحبيبة الخالدة » .  
خطاب مجهول التاريخ مجهول اسم الحبيبة ، ظل أمره مخفياً عن أخصاء بيتهوفن  
حتى وفاته . عثر عليه صديقاً بيتهوفن : شندلر وفون برويننج بعد موته في درج  
خفي بمكتبه ، ومعه بعض الأسهم والسندات التي احتفظ بها بيتهوفن لإرثا لابن  
شقيقه كارل ، وثلاث صور لنساء أحبهن : تريزافون برونشفيج ، وجوليتا  
جيتشاردي وثالثة لم يتعرف أحد عليها .

والخطاب مكتوب على ثلاث فقرات : صباح ٦ يوليو ومساء اليوم نفسه  
( الاثنين ) وفي الصباح الباكر من يوم ٧ يولية ، وبما أن بيتهوفن لم يحدد السنة  
فإن دارسي الرسالة حصروا السنوات التي جاء فيها ٦ يوليو يوم اثنين إلخ .  
وأراقوا من الخبر جراراً في محاولة الكشف عن « الحبيبة الخالدة » ، ولم يصلوا  
إلى نتيجة حتى اليوم .

هذه ترجمة الرسالة ، وقد حذفت منها بضع فقرات قليلة ، لا أهمية لها  
في موضوعنا :

صباح ٦ يولية

« ياملاكى ، وروحي وكافة كياني — هذه كلمات أخطها اليوم  
وبقلم الرصاص ( قلمك أنت ) . . . هل يمكن لغرامنا أن يكون دون تضحيات  
ودون التخلي عن المطالبة بكل شيء ؟ فهل تستطيعين إلا أن تكوني لي ، وأنا لك  
رباه ، تأملی الطبيعة الجميلة ، واهدئي بنفسك إلى ما يجب أن يكون — الحب  
يطالب من حقه بكل شيء مني معك ، ومنك معي — ولكنك في خفة طبعك  
مجبولة على النسيان ، مما يضطرنني أن أعيش لنفسي ولك معاً . كان السفر شاقاً  
( فقرات يصف سفره إلى المكان الذي يكتب منه ) ولنعد الآن إلى شئوننا .  
سنلتقي قريباً ، فلن أسرد عليك ما فكرت به خاصاً بحبنا في بضعة الأيام المنقضية  
ولو أن قلبينا ضمنا إلى بعضهما البعض لما ساورتني تلك الأفكار ، والفؤاد يطفح بما

لا يسعني معه أن أقول شيئاً — آه ، هناك لحظات أجد الكلام لا يعنى شيئاً — فرجى عن هملك — وكونى الأمانة على حبي يا كنزى الوحيد ، وكل ما أملك ، كونى لى كما أنا لك . أما فيما عدا ذلك فالأقدار وحدها هى التى تدبر ما يكون بيننا وما سيكون .

الوفى لك : لودفيج  
مساء الاثنين ٦ يولية

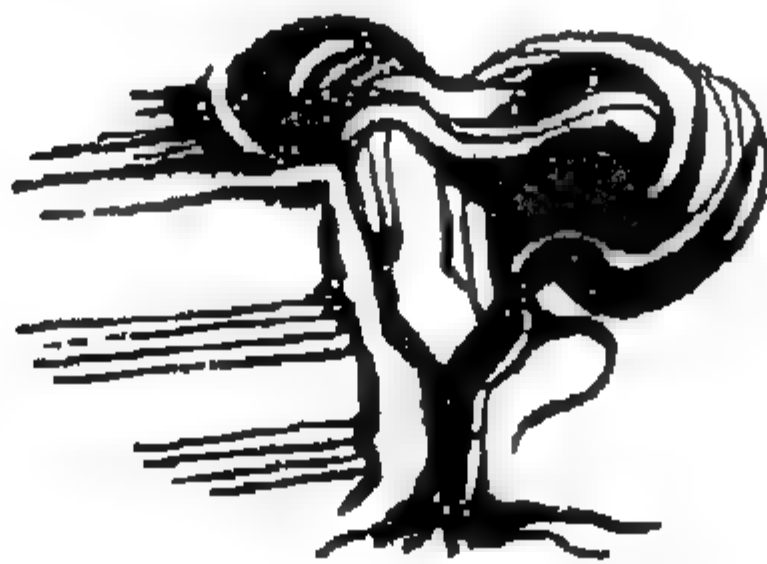
« تتألمين يا حياتى وقرّة عينى ( انتقال إلى مواعيد قيام البريد ) تتألمين — آه أنت معى حيث أكون — معى ومعك ، وهكذا حتى نستطيع أن نعيش سوياً ، يا للحياة !!! وكذا وبدونك — تطاردنى هنا وهناك طيبة الناس ، التى لا أريدها بأكثر مما أظننى جديراً بها — تواضع الإنسان أمام الإنسان — كل هذا يؤلمنى — وعندما أفكر بماذا أكون فى مجموع هذا الكون ، من أكون ، من يكون ذلك الذى يدعونه بالكبير — ومع ذلك — فهناك أيضاً العنصر الربانى فى الإنسان — لأننى أبكى عندما أفكر بأنك لن تتلقى أول أخبارى قبل يوم السبت — مهما كان حبك لى ، فإن حبي لك أقوى وأشد — ولكن لا تخفى عني — أسعدت مساء فأنا ذاهب لأنام . يا الله — هكذا على القرب ، وهكذا يشط بنا المزار ، أليس حبنا قصراً سماوياً — وهو إلى هذا متين كقبة السماء . »

٧ يولية فى الصباح الباكر : « أفكارى تتدافع وتبسابق إليك ، وأنا فى سريرى أيتها الحبيبة الخالدة : أفكار بهجة أنا ونكدة أنا آخر ، ولانى لنى انتظار تحقيق أمانينا ، لا أستطيع العيش إلا فى اكتماله بك ، وإلا فلا عيش ولا حياة لذا اعتزمت أن أقيم بعيداً حتى يحين الوقت الذى أطير فيه إليك ، وبين ذراعيك فأكون النازح عاد إلى وطنه ، لأننى إلى جانبك أستطيع أن أعرف روحى ، محوطة بك فى عالم الأرواح — نعم يجب وآسفاه — ستتملكين جأشك إذ تعرفين إخلاصى لك ، فلا يمكن لشخص آخر أن يمتلك قلبى ، أبداً — أبداً — يارب ، فيم وجوب بعدنا عن نحب هذا الحب . ومع ذلك فحياتى فى

ف ( فينا ) حياة تاعسة — وحبك جعل منى أسعد الرجال وأشقاهم — وفي  
 الفترة الراهنة من عمري ، أنا بحاجة إلى نوع من الرقابة والاتزان في حياتي — هل  
 ألقاها بالنظر إلى علاقتنا ؟ ياملاكى لقد علمت توّاً بأن عربة البريد تقوم  
 من هنا كل يوم — ويجب أن أتوقف عن الكتابة كي تتلقى خطابي بالتالى —  
 اهدنى ، فلن نصل إلى غرضنا إلا بالتفكير الهادئ في كياننا — اهدنى — أحببني  
 اليوم — اليوم — أمس — أى نزوع إليك تبلمه العبرات — أنت — أنت —  
 يا حياتي — يا كافة كياني — الوداع — أقيمى على حبي — لا تنكرى أبداً القلب  
 الوفي الذي ينبض بين جنبي .

حبيبك ل .

لك أبدأ الآبدى — لى أبدأ الآبدى — لنا سوياً أبدأ الآبدى .  
 قلت في أول هذا الفصل إننا نطالع قلب بيتهوفن في مؤلفاته الموسيقية .  
 ومهما قال الشراح في معنى أو مبنى هذه الرسالة فلأننى أفضل عليها ألف مرة  
 أية حركة من صوناتات « الباتيتيك » أو « ضياء القمر » أو « الأباسيوناتا » .  
 هنا أعيش حياة بيتهوفن ، وأحس بمعنى الحب عند بيتهوفن وكيف يتحول فناً  
 عظيماً ، باقياً على صفحة الزمان .



## وصية هايلجنشتات

لقد انسقت إلى « الإلهام في الموسيقى » ثم إلى « دور الهيام في موسيقى بيتهوفن » ويبدو أنني ملزم بالكتابة عن دور أشياء أخرى في فن بيتهوفن ، ربما كانت البطولة ، وربما كانت الثورة ، إذ لا أستطيع أن أقف عند الإلهام والغرام ، وفن بيتهوفن نتاج ثورة ، ونتاج بطولة ، ويجب أن أتابع طريقى حتى نهايته أواصل الحديث عن الفن ، ممثلاً في موسيقى وهبته الخليقة للإنسانية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن الماضى ، فكان نعم الهبة .

ولقد ذكرت بأننا لن نرى في حياة بيتهوفن وقائع مشوقة ، ولا صوراً باهرة لأن الرجل عاش بفنّه ولفنّه ، ولكى نفهمه يجب أن نعيش في موسيقاه ونشرت في الفصل السابق ترجمة خطابه المشهور « إلى الحبيبة الخالدة » ، وأنا مصر على أن الخطاب لا يتميز بأسلوب جزل ولا بمعنى عميق ، وأن أمثاله الكثير مما يكتبه الناس للتعبير عن عاطفة الحب .

بيد أن تداعى الأفكار يجرفنى إلى نشر وثيقة هامة ، أشرت إليها في فصول هذا الكتاب ، وهى المعروفة بوصية هايلجنشتات . وثيقة عجيبة في أسلوبها المشوش ، ولكن قيمتها للإنسانية فى أنها صورة من نفس موسيقى عظيم يصاب فى الحاسة الوحيدة التى يعمل المؤلف الموسيقى بهديها ومقتضاها .

ما أكثر ما تحدث الناس عن الموسيقى الأعظم الذى أصيب بثقل السمع فى منتصف مرحلة الحياة ، وهى عاهة انتهت بانتزاعه من أحضان كل من يحب وما يحب ، من الخلائق ، ناساً وأطياراً ، ومن الطبيعة الحنون بأصوات أفنانها المورقة وغدرانها وجدائها ، والطبيعة الغضوب بأمطارها ورعودها وعواصفها ، ولم يقف مرض الرجل حائلاً بينه وبين مواصلة رسالته الفنية التى كان يحس

بعنفوانها وضرورتها إحساساً خارقاً . حتى إذا انتهى به المرض إلى الصمم المطبق اتجه إلى عالمه الداخلى يصوغ منه أروع وأبلغ موسيقى عرفها البشر ، بعد باخ وهايدن وموزار .

وحين اجتمع حشد عظيم من الناس فى قينا ليستمعوا إلى السمفونية التاسعة ، جلس الموسيقى إلى جوار رئيس الأوركسترا فى مواجهة الكورس والعازفين . وتنتهى السمفونية بتصفيق هائل لرجل أقر الناس له فى حياته بالسيادة الموسيقية فلا ينفذ الدوى إلى داخل آذان الأصم ، ويدفعه أحد الجالسين إلى جانبه ليلفت نظره إلى الاحتفاء الحماسى بعمله الخارق ، فيستدير بيتهوفن ليرى الأكف تتلاقى ، والشفاه تفتح وتقفل والناس ينهضون ويرفعون أذرعهم فى الهواء . .

يظن بعض الناس أن معجزة بيتهوفن كانت فى أنه أصم ألف موسيقى عظيمة — ولم يكن الأول ولا الأخير فى الصمم بين الموسيقيين ، فعندنا سميتانا التشيكى ، وجابريل فوريه الفرنسى — ولكن المعجزة الحقيقية هى فى الموسيقى ذاتها ، وكان رأى فاجنر أن بيتهوفن لم يكن يستطيع أن يبلغ ما بلغ فى عمق التأليف لو لم يعزله صممه عن العالم فيصرفه إلى التركيز والتعبير عن عالمه الداخلى أى أن الصمم كان عضداً له ونصييراً فى تحقيق أعماله الكبيرة ، كالسمفونية التاسعة والقداس الاحتفالى وصوناتات البيانو ، والرباعيات الوترية الأخيرة . وفى رأينا أن عظمة بيتهوفن لم تكن لتزيد أو تنقص لو أنه لم يصب فى سمعه ، ومازلنا ندرك أن المأساة الحقيقية هى أن يموت هذا الرجل فى السادسة والخمسين من عمره ، مأساة موزار الذى قضى فى نحو السادسة والثلاثين ، وشوبرت فى الواحد والثلاثين . إحساسنا بعد دراسة قداسه الاحتفالى والسمفونية الكورالية والرباعيات الأخيرة ، أن بيتهوفن لو امتد به العمر عشر سنوات لقدم لنا العجب العجائب ، مثلما فعل فى تلك الأعمال السامية .

والصمم باق مع ذلك فى حياة هذا الموسيقى ظاهرة من أقسى الظواهر فى



حياة الفنان ، كالعمى للمصور ، والبكم أو عقدة اللسان أو إصابة حبال الصوت للخطيب والممثل والمغنى والمقرئ .

و « وصية هايلجنشتات » هي الصورة النفسية للأساة بيتهوفن في أولها ، عندما أدرك أن لا أمل له في استعادة سمعه ولا حتى في الإبقاء على ما بقى منه .

كتبها في ضاحية من ضواحي فيينا اسمها « هايلجنشتات » تحولت اليوم إلى حي من أحياء الأطراف بالمدينة . وكتبها في خريف سنة وضع فيها عدداً من الأعمال الهامة : السمفونية الثانية ، وأوراتوريو « المسيح فوق جبل الزيتون » وثلاث صوناتات للفيولينة والبيانو ( مصنف رقم ٣٠ ) والرومانسة مقام صول والرومانسة مقام فا للفيولينة والأوركسترا ، وصوناتات البيانو الثلاث التي تكون المصنف رقم ٣١ . وهالك ترجمة نص « وصية هايلجنشتات » :

« إلى أخوى كارل و . . . . بيتهوفن . . .

« يا أيها الناس يا من تحسبونني حقوداً عنيداً أو مجتوريا البشر ، ما أبعدكم عن الصواب فأنتم تجهلون العلة الخفية في مظهرى . منذ الطفولة وقلبي وعقلي مفعمان بالطيبة ، وكيانى كله متجه إلى تحقيق أعمال عظيمة . ولكنى أفكر الآن بأن حالتى منذ سنوات ميثوس منها ، أمعن فى سوئها أطباء لا عقل لهم ، وأنا أداعب الأمل فى التحسن دون جدوى . وأخيراً وجدتنى وجهاً لوجه أمام مرض زارنى ليبقى ( وحتى لو أمكن الشفاء منه فإن علاجه يقتضى سنوات ) . ولدت وفى طبعى الحماس وقلبي الحرارة ، بل كنت حساساً بما يقدم المجتمع من ملهيات . ثم أجبرت مبكراً على أن أعزل نفسى وأعيش وحيداً . مع أنى حاولت فى بعض الأحيان أن أنسى متاعبى ، ولكن ما أقسى تجربة ضعف السمع ، كان مستحيلاً على أن أطالب الناس برفع صوتهم ، أو الصياح ، بسبب صممى . كيف أقر بعاهة أصابت أسة مفروض أن تكون عندى فى أكمل تكوين ، حاسة كانت أكمل عندى منها عند أكثر من يمارسون مهنتى . كلا ، لست أجد القدرة على هذا الإقرار ، ولذلك ألتمس منكم



المعذرة عندما تروني أتراجع ، بالرغم من فرحي بالاجتماع بكم . إن سوء حظي مزدوج التعاسة لأنه يجعل الناس يسيئون فهمي . لم يعد لي اطمئنان إلى الاجتماع بالناس ، أو إلى المداولات الفكرية الدقيقة ، إلا عندما أشعر بمسيس الحاجة . قضى على بالعيش منفيًا ، فأنا عندما أقرب من الناس يملكني فرع شديد ، وهو الفرع من اكتشاف أمرى وكان هذا حالى في العام الماضي ، قضيته في الريف بأمر الطبيب اللبيب الذي نصحني بأن أوفر إجهاد سمعي ، وهو في هذا يتفق مع اتجاهي . ولو أنني أحياناً أنحالف أوامر منحاذاً لميلى إلى الاختلاط بالمجتمع . ولكن ما أعظم مهانتى عندما ألقى إنساناً بقربى يستمع إلى صوت ناي على البعد ، وأنا لا أسمع شيئاً ، أو أن يسمع راعياً يشدو ولا أسمع شيئاً . مثل هذه الوقائع كانت تدفعني إلى حافة اليأس ، حتى لأوشك إنهاء حياتى بيدي . إنما الفن هو الذى أوقف يدي . آه كان مستحيلاً أن أغادر عالمنا قبل أن أنجز ما أشعر بما في قدراتي لإنجازه . وعلى هذا تحملت وقر حياتى التعسة ، تعسة حقاً حياة هذا الإنسان الذى يكفيه أقل من القليل ليتحول من أحسن حالاته إلى أسوأها . صبراً — إنه الصبر أعتمد عليه وأتمسك بحباله وآمل أن تظل عزيزتى قوية فأتحمل إلى أن تأذن ربات القدر فتصرم نخيط حياتى . قد أتحسن وقد لا أتحسن ، يجب أن أظل مستعداً لكل احتمال . آواه ، ليس سهلاً أن أتحول فيلسوفاً ولما أجز الثامنة والعشرين من عمري ، كلا ليس من السهل وأقل منه سهولة لدى الفنان . رباه أنت المطلع على خفايا الصدور وتعلم جل جلالك ، بأن حب الإنسان لأخيه الإنسان ، والرغبة في الخير ، مكانهما شغاف القلب . أيها الناس ، إن أتيح لكم ذات يوم أن تطالعوا هذه الكلمات ، فكروا كيف أسأتم إلى . وليتأمل التعساء في حال واحد منهم استطاع بالرغم من كل عوائق الطبيعة ، أن يبذل كل قواه كي يتقبله رجال الفن والرجال فحسب ، كواحد منهم . أنت يا أخى كارل ، وأنت . . . إذا مت فاطلبا من الدكتور شميت باسمي أن يصف مرضى وأن يضم هذا المستند إلى

تاريخ علفتى حتى يصالحنى الناس بعد وفاتى . وأنا مقيمكما ورثة للقليل الذى أملك . قسماه بالقسطاس ، وليساعد كل منكما أخاه ، واعلما أنى غفرت لكما إساءتكما منذ زمان طويل . ولك يا أخى كارل أقدم امتنانى لما أبديته نحوى مؤخرأ من إثناء . وإن رغبتى أن تكون حياتكما أحسن وأقل عناء من حياتى . أوصيا أولادكما بالفضيلة ، فهى وحدها تورث الهناء ، لا المال ، وأنا أتكلم عن خبرة . الفضيلة هى التى أعانتنى على تحمل شقائى . الفضيلة هى التى حالت بينى وبين إنهاء حياتى بيدي . الوداع ! وكونا متحابين ، وإنى لشاكر فضل أصدقائى ، وبخاصة الأمير ليشنوفسكى والطبيب الأستاذ شميت . وأوصى بأن تبقى مع أحدكما الآلات الموسيقية التى قدمها لى الأمير ل . دون أن يبت هذا بذور الشقاق بينكما . وعندما تشعران بأن هذه الآلات يمكن أن تفيدكما ، تصرفا فيها بالبيع ، فما أسعدنى إذا أعانتكما على الحياة ، وأنا فى قبرى . إننى أستحث خطاى إلى القبر فرحاً - وإذا حضرتنى المنية قبل أن أتمكن من تحقيق ملكاتى الفنية كلها فهى تقدم مبكرة أكثر من اللازم . وبالرغم من حظى القاسى ، فإننى أفضل أن تراث ما استطاعت إلى ذلك سبيلا - ولكن إن هى حضرت ، فإننى راض بها . ألن تخلصنى من عذابى المقيم ؟ ألا أقدم أيها الموت ، فإنى مجابهك بكل شجاعة - الوداع ، ولا تنسيانى بعد وفاتى ، فهذا حق عليكم أنا الذى طالما فكرت بإسعادكما فى حياتى ، فليكن -

هايلجنشتات فى السادس من أكتوبر ١٨٠٢ لودفيج فان بيتهوفن ( ختم )

« لأخوى كارل و . . لتقرأ بعد وفاتى » . .

« هايلجنشتات فى العاشر من أكتوبر ١٨٠٢ أودعك - ونفسى

حزينة - أجل ذلك الأمل المعسول الذى جثت به إلى هنا لأشقى ولو إلى حد - يجب أن أفقده تماماً ، وأوراق الحريف تتساقط ذابلة كالأمانى التى جثت بها إلى هنا - إننى راحل - حتى الشجاعة التى ألهمتنى طوال هذا الصيف

— فارقتنى الآن — يا إلهى هبنى ولو يوماً واحداً من الفرح الخالص — ما أطول الزمن الذى انقضى دون صدى فرحة ترن فى فؤادى — متى ، متى ، ياذا الجلال والإكرام ، ألقى الحبور فى منازل الطبيعة والناس . أبداً ؟ — كلا ، ما أقسى هذا وأشد .

كانت « وصية هايلجنشتات » قمة المأساة فى أثر المرض على حالة بيتهوفن النفسية . كتبها فى خريف ١٨٠٢ فكانت خاتمة حقبة اصطلاح النقاد (وكان أولهم الروسى ده لينز) على تسميتها بالحقبة الأولى لحياة بيتهوفن الإبداعية ، وإن اختلفوا على تحديد نهايتها ، فمن قائل بأنها ختمت بختام القرن الثامن عشر ، ومن قائل ، وهو الأصديق ، أن لا ننظر إلى هذا التقسيم كأنه خطوط مسطرة على صفحة الزمان ، وتطور الفنان لا يمكن أن يتبع أوراق « النتيجة ورقة ورقة » .

ولكن الواضح أن عبقرية بيتهوفن بعد « وصية هايلجنشتات » تجلت بشكل جديد هائل ، ومنذ السنة التالية ، ١٨٠٣ ، سنة تأليف السمفونية البطل « الإيرويك » ، أو سمفونية البطولة . إن بين هذه السمفونية — وهى الثالثة — وبين سابقتها عالماً بأكمله . وثمة من يعتبرون « السمفونية البطل » أعظم سمفونيات بيتهوفن ، بعد التاسعة (الكورالية) ، وحتى قبل الخامسة (سمفونية القدر يطرق الأبواب) .

ونترك أمر هذا للفصل الختامى من هذه المقدمات ، عندما نتكلم عن « دور الثورة والبطولة فى فن بيتهوفن » .



## دور الثورة في فن بيتهوفن

تحدثت في الفصول السابقة عن دور الإلهام ، ثم دور الهيام ، فالآلام ، في موسيقى بيتهوفن . ونتحدث الآن عن دور الثورة في فن ابن الراين العظيم حفيد المنشد الفلمنكي كلي الاحترام ، وابن المغنى الذى أغرق نفسه في الدنان . والثورة هنا لاتعنى بخاصة ثورة ١٧٨٩ ، وإن كان لهدم الباستيل ، وسقوط الملكية ونظام الإقطاع أثر واضح في تكوين الفتي لودفيج . لا سيما وأن إمارة كولونيا ، وعاصمتها بون ، مادت تحت قارعة الثورة الفرنسية . وإنما نشأ لودفيج ثائراً على والده السكير أولاً ، ثم على كل سلطان من محتد أوقانون وضعى ، وعلى القواعد والتقاليد الفنية التى أقامتها القرون السالفة في فن الموسيقى .

ثار على أبيه السكير وقد أراد هذا أن يستغل قدرة طفله على الأداء الموسيقى ليفجر منه نبعاً لا ينضب مالا ، ولا خمراً . كان يضرب الطفل ويسجنه في « الكلار » ، وكان يعود من مجلس سكره عند منتصف الليل بصحبة أستاذ موسيقى على شاكلته ليوقظ الطفل ويسحبه من سريره ، ليجلس إلى البيانو يؤدي تمريناته . لماذا لا يطلع موزار آخر ، الطفل المعجزة ، يدور به على بيوت النبلاء والأمراء ، وبلاط الملوك ، سعياً وراء الكسب ، واستدراراً للعطف كما يفعل مهرجو الطرقات .

استحق لودفيج في طفولته ، بين غلمان الأزقة ، لقب « سبانجى » أى الإسبانيولى بسبب لون شعره الداكن ، وبشرته الغامقة ، مما رجح عند المؤرخين أن يكون بيتهوفن مهجناً بالدم الإسباني . فقد احتلت إسبانيا في حكم شارلكان الأراضى الواطئة سنوات طويلة . ولا يبعد أن يكون قد شاب العنصر الإسباني دم الغلام ، والفلمنكي مخلوط بإسباني قمين بأن يورث الطفل حدة في الطبع وغروراً وثورة .

كسب الغلام بيتهوفن تحت مفرعة أبيه علماً موسيقياً لا بأس به ، وشاء له حظه أن يتتلمذ بعد أبيه ، وقرناء السوء من زملاء أبيه ، على أستاذ فاضل علماً وخلاقاً ، هو الألماني كريستيان جوتلوب ( حمد الله ) نيفي . وعرف له بيتهوفن جميله ، بعد أن شب وسافر إلى فيينا ليتم تعليمه فكتب إليه : « إن أصبحت رجلاً عظيماً ، فالفضل لك . » وكان نيفي على قدر عظيم من العلم الموسيقى والإدراك الإنساني ، فهو الذي كتب عن تلميذه في موسوعة إخبارية سنة ١٧٨٣ ، وبيتهوفن في الثالثة عشرة من عمره : « ملكته الموسيقى تبشر بالخير . . . يلعب على البيانو بمهارة وقوة ، ويطالع الموسيقى لأول وهلة ، ويؤدي مقدمات باخ وفوجاته الثماني والأربعين بوعي وفهم . كما يعنى أستاذه نيفي بتعليمه الهارمونية والتأليف الموسيقى . . فهذه العبقرية الصغيرة جديرة بالعناية ، وبتمكين صاحبها من السفر لإتمام تعليمه » .

وعندما بلغ بيتهوفن السابعة عشرة من عمره ، سافر إلى فيينا لأول مرة ، وهناك التقى بفوجلانج أماديوس موزار الذي سمعه يرتجل ، وقد ظنه يعزف ارتجالاً « محضراً » ، فلم يأبه له ، وضاق الفتى ذرعاً بهذا اللقاء ، فسأل موزار أن يقترح عليه لحناً يرتجل عليه تنويعات بنت ساعتها . وقد كان ، فتنبه موزار وقال : راقبوا هذا الشاب ، إنه سيحقق أشياء يتحدث عنها الناس .

وتلقى بيتهوفن على موزار بعض دروس ، ولكنه اضطر إلى العودة إلى بون بسبب مرض والدته التي توفيت بعد وصوله بزمان قصير .

واستعاض بيتهوفن في بون عن عطف أمه المتوفاة ، وأبيه زق الخمر ، بأصدقاء في سنه . انتدب لتعليمهم الموسيقى . وكانوا من الطبقة الوسطى العالية ظلوا أصدقاء خلصاء له مدى الحياة وكانت تلك المجموعة ، كعادة الشبان ، تميل إلى الثورة ، وبخاصة بيتهوفن الذي نشأ ثائراً ، شغوفاً بالحرية ، يتفاعل وأنباء الثورة الفرنسية .



وفي سنة ١٧٩٢ ( وهو في الثانية والعشرين ) تقرر أن يعود إلى فيينا ليدرس على أعظم موسيقييها بعد موت موزار : يوزيف هايدن . ولم يعد إلى مسقط رأسه بعد تلك الرحلة ، وقد أصبحت عاصمة الهابسبورج مستقره ومدينته حتى آخر أيامه . وصل إلى فيينا ومعه رسائل توصية من صديقه الكونت فالدهشتاين النبيل النمساوي الذي عرفه في بون ، وكان قد وفد عليها ليدرج في سلك فرسان التيوتون على يد أمير كولونيا ، وكانت لفالدهشتاين أفضال كثيرة على الفتي بيتهوفن لما توسمه فيه من قوة عارضة موسيقية ، ومستقبل كبير في الفن . وكان يمدّه بالمال من عنده ، زاعماً أنها عطايا أمير الإمارة . وقد عرف له بيتهوفن الحميل وأهدى إليه فيما بعد عملاً من أعظم أعماله وأجملها : صوناتة البيانو المعروفة باسم « صوناتة فالدهشتاين » .

فتحت توصيات فالدهشتاين أبواب القصور في فيينا ليستقبل أصحابها الشاب الموسيقي الخلف الذي بهرهم بعزفه على البيانو حفظاً وارتجالاً . وبدأ بيتهوفن دراسته على هايدن فلم يرق له نهج الأستاذ العظيم في التدريس ، كما لم يرق التلميح في عين أستاذه الذي قال عنه : « هذا فتى ثورة ، وملحد أيضاً » . مما اضطر معه بيتهوفن إلى تلقى دروس في الخفاء ، اكتشف فيها إهمال هايدن المعيب في تصحيح تمريناته . وما إن ارتحل هايدن عن فيينا لإقامة طويلة بلوندره حتى لجأ بيتهوفن إلى أعظم أستاذ في زمانه ، المدعو البرختسبرجر ، واجتاز بعناية هذا الأستاذ الصارم كافة صعوبات الفن ، وهو يثن تحت وطأة تلك الدراية الخفية وما تفرضه على عبقريته المفتحة من قيود . كما أنه تلقى دروساً في التلحين الغنائي على أستاذ إيطالي مشهور في فيينا ، هو سالييري .

وهكذا واصل بيتهوفن دراسته حتى سن الخامسة والعشرين ، وأمرأ فيينا ونبلاتها يطرون إعجاباً بفنه كعازف رائع الارتجال . فإذا أضفنا إلى حذق بيتهوفن في العزف على البيانو ، تمرسه بالعزف على الأرغن والفيلينة ، وأنه كثيراً ما احتل مكان أستاذه نيني على مقعد الأرغن بكنيسة بون ، وأنه اشتغل عازفاً



على الفيولا بأوركسترا الإمارة ، . وعازفاً على الهاربسيكورد مع أوركسترا الأوبرا ،  
 أمكننا القول بأن بيتهوفن استوفى دراسة فنه إلى أقصى ما كان يحصله دارس ،  
 الموسيقى في زمانه .

وفي مقابل ذلك شب ناقص التعليم العام الذي لم يحقق فيه أكثر من بعض  
 المرحلة الابتدائية . وقد استطاعت أم لأصدقاء شبابه في بون ، هي فراو فون  
 برويننج أن تصلح من شأن تعليمه ولو قليلا . وكان الفتى على استعداد  
 لاستكمال ثقافته حباً في المعرفة ، وإدراكاً بأن الموسيقى في زمانه كانت فنّاً  
 أرسقراطياً يصل بالعازف والمؤلف الموسيقى إلى أرق الأوساط . مما يضطره  
 إلى محاولة اكتساب بعض صفات تلك الأوساط من ثقافة وأدب في الحديث  
 والمأكل والملبس والسلوك .

أحب بيتهوفن الاطلاع ، وعرف من مذكراته وكتبه أنه كان شغوفاً بمطالعة  
 كتب التاريخ المشهورة كتواريخ بلوتارك واكرزينوفون ، وأنه قرأ شعراء اليونان  
 واللاتين : هوميروس وهوراس واوفيد ، وفلسفة أفلاطون وأرسطو . كان يطالع  
 هذه الكتب في ترجمتها الألمانية بلهله باللغات القديمة ، حتى لقد ترجمت له  
 نصوص القديس اللاتينية وهو يؤلف ألحان قديسية . وكان يعكف على قراءة  
 مؤلفات جوته وشلر وكلوبشتوك وغيرهم من شعراء عصره ، بل وفلاسفته من  
 شتورم إلى كانط ، كما اتجه إلى قراءة المشرقيات في مترجمات المستشرق  
 النمساوي الكبير البارون فون هامر — بورجشتال ، وغير ذلك من كتب الديانات  
 الشرقية .

لم يكن بيتهوفن متديناً بالمعنى الضيق ، فلا هو ممارس للفرائض ، ولا هو  
 مؤمن بحكمة الطقوس . وإنما ندرك إحساسه الديني العميق وإيمانه بخالق الكون  
 إذا ما وعينا موسيقى « قداسه الاحتفالي » . فإتهام هايدن له بالإلحاد اتهام ظالم .

وفقت السيدة فون برويننج أم أصدقاءه في النواحي الثقافية ، ولكنها

أنخفت في أن « تنجّة » الفتى بالحلف اللفظ ، وتستأنس وحشيته . وكانت لبيتوفن حماقات وغضبات مضرية ، يندفع فيها اندفاعاً لا يعوقه عائق . ويدرك الجميع أن لا جدوى من الوقوف في طريق ثورته . وقد أطلقت فراو فون برويننج على هذه النزوات لفظ « رابتوس » ، تعنى بذلك نوبة من النوبات التي تعترى المجذوبين ، أو كما نقول في لغة الموالد والأذكار « تطور بالجلالة » .

ومع أن بيتوفن في أول إقامته بقمينا حاول « نجارة » نفسه ، فاقتنى الملابس الأنيقة التي تؤهله لغشيان محافل النبلاء وعلية القوم ، وارتاد قاعة معلم الرقص ، فإنه لم يثابر طويلاً على هذه « القيافة » ، وثار على قيود ذلك المجتمع المرفه المتأنق ، واندفع على هواه إلى درجة أنه رفض البقاء ضيفاً عزيزاً على قصر الكونت لخنوفسكى ، وآثر العيش بمفرده ، وتناول الطعام في الحانات على أن يعود إلى القصر قبل الرابعة والنصف ليغير هندامه ويخلق ذقنه قبل الذهاب إلى قاعة المائدة « فلا صبر لى على هذا ، ولا قبل لى به » .

يقول باول بكر في كتابه القيم عن بيتوفن ، وهو يصور شخصية بطله : « لم يكن يحترم كبيراً ولا صغيراً ، كان يهاجم الكنيسة والدولة والحزب الحاكم والسلطات القائمة في البلاط الإمبراطورى ، ويفعل ذلك بصوت عال على مسمع من الناس ، وباللهجة نفسها التي يسخر بها من مدير الأوبرا ، أو يعنف القائمين على خدمته . كانت سورة الغضب هي وسيلة الوحيدة للتعبير عن مشاعره . لم ينشأ على الاعتدال ، وقد ساءت تربيته ولم تنجح تماماً الجهود التي بذلت فيما بعد لتقويم هذا العوج . وتعليمه كان ناقصاً حتى أنك تلاحظ ذلك في كتابته ، من كثرة أخطاء الهجاء ، إلى التعبيرات السقيمة ، وعدم النظام في وضع الشولات والفواصل ، وخط ردى يعانى الأشخاص صعوبة في فك رموزه » . ويقال بأن بيتوفن لم يعرف من الحساب غير الجمع والطرح ، وهذه حكاية صعبة التصديق ، لولا أن وجد بخط يده على الصفحة الأولى

من مدونة افتتاحية « كوريولان » الرقم ٤٢ مكرراً ثلاث عشرة مرة ، وتحتها حاصل المجموع .

وينحطى مع هذا من يحسبون أن بيتهوفن كان ناقص القدرة في الحياة العملية والشئون المالية . فهذه صورة له رسمها خيال الكتاب الرومانتيكيين وصححها في زماننا الأميريكى « ثيار » بعد بحوثه الطويلة في حياة بيتهوفن ، كما صححتها الدراسات العديدة التى أجريت فى العشرينات بمناسبة الاحتفال عام ١٩٢٧ بمرور مائة عام على وفاته . لم يكن بيتهوفن ساذجاً فى شئون الحياة اليومية . نعم إنه لم يكن الرجل الذى تستغرقه هذه المسائل ، وبخاصة خيال فنه الذى تطلب منه كل عناية وتركيز . وحقاً إن « نوباته » الإبداعية كانت تفقده الوعى بما حوله ، حتى ينسى أخص الأخصاء . وثابت أنه إبان تأليف « القداس الاحتفالى » وهو من أعظم أعماله فى العشر السنين الأخيرة من حياته ، نسى نفسه ومظهره إلى درجة أن قبض عليه البوليس وساقه ليحتجزه فى الخفى . . . بتهمة التشرد .

ولكن هذه الواقعة وأمثالها ظروف شاذة وحوادث منفردة لا تنفى اهتمام الرجل بأمور الدنيا ، بل يمكن القول بأن قليلا من الموسيقيين كانت لهم قدرته على وعى حقائق الحياة . ولقد كشفت الدراسات البيتهوفنية الجادة عن معاملات مالية له تخرج عن جادة الأمانة : كان يبيع مؤلفاً لأكثر من ناشر ، أو يتناول أجراً مقدماً عن عمل لا يقوم به ، وربما لم يكن فى نيته أن يؤديه . وكانت له قضايا لا تنهى مع زبائن لم يسددوا له أجره ، مثل الكونت راسوموفسكى ، سفير روسيا ، وبينه وبين الناشرين . وقضايا مع أرملة أخيه فى محاولة لإبعاد ابن أخيه عن أمه ، ليتولى هو وصايته ، نظراً لأنه كان يتهمها بسوء السلوك وينحشى أثر ذلك على أخلاق ابن أخيه . وقد نجح فى ضم الغلام البضال إليه ، وكان ذلك وبالاً على بيتهوفن ، أى وبال . فقد تركزت وتجمعت كل عواطفه المخدوعة المكبوتة حول هذا الغلام الذى كافأ عمه على حسناته وتضحياته وحببه

العميق بالعقوق والاستهتار ، ثم بمحاولة للانتحار لو لم ينبج منها لكان في موته قضاء على بيتهم ووطن .

كانت معاملاته مع ناشريه معاملة السيد المطاع ، والعميل الوقح ، لايتخرج من اتهامهم بالسرقة ، ونهب نتاج العبقرية . ولعل المطلع على حالة النشر الموسيقي في ذلك الزمان يعذر لبيتهم ووطن أساليبه المعيبة مع الناشرين . ولنذكر على الأقل أن بيتهم ووطن كان أول الفنانين الذين نادوا بحق الفن ، مادياً وأدبياً ، في المجتمع ، وأول الفنانين يعيش حرّاً من كد ذهنه ، ويعتبر غشيانه قصور العظماء تشریفاً لهم ، يجلس على موائدهم في الصدارة . يجب أن ندرك أن بيتهم ووطن كان أول الموسيقيين الذين يعيشون من قلمهم وقرينتهم ولا يدينون بشيء في الحياة إلا لنتاج عبقريتهم يقدمونه في السوق الحرة ، ويتقاضون أجره . فماذا كان مقام الموسيقيين قبل بيتهم ووطن ؟ فيما عدا هيندل السكسوني معاصر باخ وقد هاجر إلى لوندرة وعاش يؤلف الأوبرات والأوراتوريات ( وينتجها ) ، ويحيي الحفلات ويعيش منها .

: كانوا خدماً وحشماً لأشخاص ، أو على الأقصى خدماً لهيئة من الهيئات ( مجلس بلدى لا يبرز في حالة باخ ، وما أكثر ما أساءت البلدية معاملة الفنان الأعظم ) . تأمل يوزيف هايدن أبا السمفونية والرباعية الوترية ، وكبير عصره وفخر الإنسانية : لقد عاش حياة هائلة خمسة وعشرين عاماً متصلة ، في قصر آل استرهازى ، يرأس مجموعة موسيقى الأمير الدينية والدنيوية ، ويدير دار أوبرا القصر . كان يتميز بستر خاصة هو وأعضاء الفرقة ، عليها شارة استرهازى ، مهما كان شكلها ، فهي نوع من لباس الخدم والحشم . وموزار الطفل الإلهى ، والموسيقى المبدع ، عبقرية القرون ، ألم يكن يجلس مع الخدم في الطابق السفلى على مائدة يرأسها كبير طهارة أمير سالزبورج ؟ ألم يطرده كبير التشريفات شر طردة ، وقد جاء يلتمس من سيده طلباً ؟ وقيل بأن التشريفاتى المهذب استعمل قدمه أو كفه بالإضافة إلى بذاعة في الإساءة ؟ نعم إن موزار

ثار على أوضاع الفنان المهيمنة في القرن الثامن عشر ، وأزاح نير العبودية من على كاهله . ولكن ثورته كلفته الفقر حتى انتهى إحتمانه إلى مقابر الصدقة ولا يعرف العالم له قبراً .

أما ابن الراين ، حفيد الفلمنكي الحر ، فقد دخل قينا دخول الظافر ، يرفض مقدماً أن يمد يده طلباً للمساعدة ، أو أن يتقبل فتات الموائد في بيوت الوجهاء . بل هم العظماء يجارون نزواته ويتحملون فظاظته وسوء تربيته ، وكلما تقدم به العمر واشتد صممه ، ضاق صدره بالناس جميعاً ، وسعى الناس فجأة إليه على اختلاف نحلهم وأوطانهم ، وربما كان أشهر شخصية في قينا ، يحج إليه زوارها من كل صوب وفج .

دعى عام ١٨٠٤ ليتناول الطعام ضمن من دعوا لاستقبال الأمير البروسي لويس فرديناند . وما إن عرف أن مكانه ليس على مائدة الأمير ، حتى نهض وغادر القصر . ثم جاءته بعد ذلك بأيام دعوة الأمير الذي جلس في هاته المرة بين بيتهوفن وسيدة البيت .

وعندما توجه إلى برلين لمقابلة ملك بروسيا ، ثم استمع إلى عزف الأمير لويس فرديناند ، قدم إليه تهنئة لا يمكن أن تصدر إلا عن بيتهوفن : سموكم تعزفون كفنان . . لا كأمبر .

كان شعور بيتهوفن بقيمة فنه ، وبأنه صاحب هذا الفن ، يحميه من التذلل لعلية القوم . وكان يكره تزلفهم إليه بمقدار رفضه لتعاليمهم . لأدعى سنة ١٨٢٣ لقضاء الصيف في قصر نibel ، ولم تطل به الإقامة ضيقاً بمغالة النبل ، لإكرامه . . واحترامه .

وما أكثر ما يحكى عن فظاظه بيتهوفن مع الكبراء والصغار على السواء . فهل كان ذلك منه غروراً فارغاً ؟ أو أن إيمانه بفنه وعبقريته ، ودور الفن في المجتمع ، وفي رفعة شأن الإنسانية ، هي التي جعلته ينظر إلى الناس كسواسية .



وما دامت أرستقراطية فينا تمارس الفن وتشغف بأهله ، فإن من واجبها أن تنظر إلى الفنان كإنسان موهوب ، عطية الخالق للبشر .

كان منظر بيتهوفن في الطرقات لافتاً للنظر مثيراً للدهشة . فها هو ذا يسير بجسمه العبل ، وقوامه الربعة ، وجوارب وسروال وصديري بيضاء ، ورباط رقبته الأبيض منفوش ملتف حول ياقة عالية منشاة ، وعلى رأسه قبعة عالية ذات دوائر مجمدة ، وعلى كتفيه سترة زرقاء ذات أذيال وأزرار نحاسية . جيوبها منتفخة إلى درجة بروز بطانتها بما تحمل من كراسية كبيرة يخط فيها خطراته الموسيقية ، وكراسية أصغر حجماً كانت الوسيلة الوحيدة الباقية للتخاطب معه بالكتابة فيها ، وقلم رصاص ضخيم كأقلام النجارين ، وساعة من ذوات البوق الطويل . يعبر الطريق ويداه إلى ظهره وجسمه مائل إلى الأمام ، ورأسه مرفوع ، ثم يقف ويخرج الكراسية الكبيرة من جيبه وهو ينغم لنفسه بصوت خفيض أو مرتفع ، مع تحريك ذراعه . أما إذا لم يكن رافعاً رأسه إلى السماء منشغلاً بتأليف ، فقد يستدير وثرغره يفتر عن ابتسامة . . وهو يحدج بنظره عادة عابرة .

هذه بعض صور من الرجل الثائر على كل شيء ، في المجتمع والتأليف الموسيقي على السواء . وما فتئت أكرر أن أثر الثورة على فن بيتهوفن لا يمكن إدراكه إلا لمن عرف مؤلفاته وانفعل بها ونحبر الموسيقى السابقة عليه أو المعاصرة له ، حتى ولو كانت من شوامخ هايدن وموزار .

وهذه المعرفة قد لا تكفي وحدها ، وقد لا تتعدى الشعور بفارق في القدرة على التعبير ، وسبر أغوار الأحاسيس العميقة . إنما هي دراسة الفن الموسيقي قبل بيتهوفن وعند بيتهوفن وبعد بيتهوفن هي وحدها التي تمكننا من الاضطلاع بما صنعه بيتهوفن في عالم الموسيقى ، من تحرير الفن ، وإطلاقه ، يستكشف عوالم جديدة ، ويغوص إلى أعماق بعيدة .



وسيطالع قارئ هذا الكتاب أحاديثي عن بيتهوفن في البرنامج الإذاعي الثاني .  
 لقد شرحت وحللت هناك نيّفا وخمسين مؤلفاً له منذ افتتحت أحاديث الموسيقى  
 في مايو ١٩٥٧ بالسفوفونية التاسعة . مدعماً شرحي بأمثلة ومقاطع من الموسيقى ذاتها ،  
 ومختتماً إياه بإذاعة العمل كاملاً . ويمكن لمن يهيمه الأمر من القراء أن يطالب  
 البرنامج الثاني بإعادة بعض هذه الأحاديث أو كلها ، وفيها صورة أرجو أن تكون  
 تامة لمكانة بيتهوفن في التاريخ الموسيقي العام ، وتحقيقاً للثورة التي أجراها ذلك الفنان  
 الأوحده . فلم يغير وجه الموسيقى حباً في التغيير أو جرياً وراء الغرابة والأصالة .  
 إنما درس الرجل فن سابقه دراسة عميقة . ثم صدق التعبير عن خوالج نفسه ،  
 وخطرات عقله بأسلوب أستاذه : هايدن وموزار . وكلما تقدمت به الخبرة  
 وعركته الحياة ، بل طحنه القدر . ضاقت القوالب التقليدية بفنّه فتفجرت .  
 أي أن أصالة موسيقي بيتهوفن جاءت نتيجة للتعمق وانفساح مجال التعبير ،  
 لا لمجرد الثورة والأصالة . ولهذا يعتبر بيتهوفن ذا وجهين ، الوجه الكلاسيكي  
 والوجه الرومانتيكي ، وكأنه الإله الروماني يانوس الذي يمثل بوجهين ، وجه  
 ينظر إلى الماضي ، ووجه ينظر إلى المستقبل .

بيتهوفن في الحق كان خاتمة الكلاسيكيين وأول الرومانتيكيين في الموسيقى .  
 وكان أكثر من ذلك على حد قول باول بكر في كتابه العميق وهو يختمه  
 قائلاً :

« هذا الكتاب محاولة لتقديم فكرة الحرية كقاعدة لكل إلهام بيتهوفن ،  
 ومحاولة لمتابعة بيتهوفن يعرض الحرية في أعماله كتصور سياسي وثقافي وشخصي  
 وعقائدي ، وأخيراً كتصور أخلاقي . وبهذه الوسيلة يمكن أن نضع بيتهوفن  
 في موضعه من تاريخ نمو الإنسانية وتطورها . لقد عبر بالموسيقى عن فكر كانط  
 وشلر وأقرانهما ، وعن كفاح العصر الثوري » .

## .. ودور البطولة عند بيتهوفن

عرفنا الصورة المظلمة لأزمة بيتهوفن النفسية التي عاصرت مطلع القرن الماضي ، والتي طالعنا خلال « وصية هايلجنشتات » . فهذا رجل قسا عليه القدر في طفولته ، ثم دله في شبابه ، ومهد له طريقاً سلطانياً نحو الشهرة لدى أرقى بيئة موسيقية في أوروبا ، وهي شهرة جعلت منه أول فنان يغير العلاقة بين الموسيقى والمجتمع الأرستقراطي ، فلا يكون الخادم النظيف الموكل « بالإيناس والطرب » ، وإنما الموسيقى الذي يعيش مما يخطه قلمه ، أى مما يبيعه لناشري الموسيقى من نتاج قريحته . وهو إلى ذلك مدلل الأرستقراطية لا يعتبر أنه مدين لها بشيء ، وإنما هي المدينة له بفن يرفعها من مرتبة الإنسان اللاهى ، الطاعم الكاسى ، إلى الإنسان الشاعر المفكر .

وفي ذروة النجاح والشهرة ، ينزل القدر على بيتهوفن بضربة قاصمة تنتزع منه حساسة السمع ، لا دفعة واحدة — فذلك لطف لا يمارسه القضاء عن طيب خاطر — وإنما بطريقة تقسيط العذاب ، والمحايلة بإمكان الشفاء ، بفضل النطاسيين ( ؟ ) والمياه المعدنية . يوماً نسمع تغريد الطير ويوما يتضاءل سمعنا فلا نعرف أهو الطير توقف عن التغريد ، أم . . وهذا إنسان لا نتبين كلماته لماذا يتحدث بهذا الصوت المنطفيء ، ويزم إلى ذلك شفثيه ، أهو يتكلم من داخل قمقم ؟

ويستمر هذا العذاب من أواخر القرن الثامن عشر حتى حوالى عام ١٨١٨ حين يتم القدر نعمته على بيتهوفن بالصمم الكامل ، ولا يصبح في الإمكان التخاطب معه إلا بالكتابة . وقد حكى اسطفان فون برويننج ابن صديق الصبا كيف كان يجلس طفلاً إلى البيانو وينزل عليه ضرباً شديداً بقبضتيه ليجرب

مدى صمم « عمه » بيتهوفن ؛ وهذا الأخير ، ولا هو هنا ، يواصل تأملاته أو يخط مدوناته .

وقبل ذلك بزمان ، تعذر عليه أن يقود عزف أعماله ، أو أن يؤديها بنفسه أمام الجمهور ، أو يشارك في أداؤها . أى انقطع عنه مورد رزق هام ، تدره عليه صناعته وكفاءته في القيادة والعزف ، وبخاصة عندما يكون العازف مؤلفاً موسيقياً ، وفي شهرة لودفيج فان بيتهوفن .

ولعل أقسى لحظات حياته حدثت سنة ١٨٢٢ ، عندما تقدم بيتهوفن ليقود تدريباً لأوبراه « فيديليو » ؛ قال صديقه شندلر :

« ظهر جلياً ، منذ ثنائي الفصل الأول أنه لا يسمع شيئاً مما يجري على المسرح . كان يعوق تقدم خطى الموسيقى فيتبعه الأوركسترا ، بينما المغنون يسرعون . مما حدا بالرئيس الأصلي للموسيقى إلى إيقاف التدريب لحظة دون أن يذكر السبب . ثم بدأت الموسيقى من جديد بعد تفاهم بينه وبين المغنين . وتكررت البلبلة ، ليتوقف الأداء من جديد . وكان مستحيلاً الاستمرار تحت قيادة بيتهوفن . ولكن كيف نفهمه ذلك ؟ من ذا الذى خلا قلبه من الرحمة ليقول له : تنح أيها المسكين ، لا شأن لك بهذا . كان بيتهوفن نهب القلق ، يتلفت يمنة ويسرة ، يستقرئ وجوه الحاضرين ، في محاولة لفهم ما هو حادث . والصمت مخيم على الجمع الحاشد . . وفجأة ناداني بصوت آمر ، وقدم لي كراسة المحادثات وأشار إلى بالكتابة . فكتبت هذه الكلمات : أرجوك أن لا تواصل هذا ، وسأفسر لك الأمر بالمنزل . فقفز قفزة واحدة نزل بها إلى أرضية القاعة وهو يصيح : فلنسرع بالخروج . وجرينا دون توقف حتى بلغنا المنزل . حيث انهد حيله فوق كنية ، وهو يغطي وجهه بيديه ، وبقي هكذا حتى ساعة الأكل . وفي أثناء العشاء لم ينبس ببنت شفة ، وظل محتفظاً بسيماء الانهيار والألم العميق . وعندما استأذنت للرواح . أمسك بي وأبدى رغبة في أن

لا أتركه وحيداً . . لقد أصيب في الصميم ، وحتى أيامه الأخيرة ، ظل متأثراً بتلك الواقعة الفظيعة .

وصية هايلجنشتات كانت صورة نفسية لبيتهوفن<sup>١٧</sup> ، وهو في بدء إدراك عاهته . ولكن واقع حياة بيتهوفن كان صراعاً مع القدر الذي قضى عليه بالصمم ، وهو أقسى وألعن من حكم الموت على الموسيقى . شيء رهيب حقاً كلما كشفنا عن نتائج تلك العاهة في علاقات بيتهوفن مع الناس وفي حبه للطبيعة بكل أصواتها ، والجمال والكمال في المرأة ، ثم في طلابه للعيش دون أن يتطفل على أصدقائه العظماء .

ماهى البطولة إن لم تكن في مقاومة الضعيف الفقير ، الذي لا سند له غير فنه أو صناعته ، في مغالبتها لحكم القضاء ، دون تجديف في صاحب الأمر ومدبره . وبيتهوفن كان هذا الضعيف ، الفقير إلى ربه تعالى ، يرفض أن ينكس رأسه تحت ضربات القدر المتلاحقة التي لم تحوله قيد أنملة عن هدفه الفني ، بل على العكس ، زجت به في طريق جديد ، يعبر عنه الشراح وكتاب التراجم بالحقبة الثانية من حقبات الإبداع عند بيتهوفن ، وسينتقل منها في حوالى الثامنة والأربعين إلى الحقبة الثالثة والأخيرة ، وقد أطبق الصمم على سماعه تماماً فيؤلف « القداس الاحتفالى » و « السمفونية الكورالية » والصوناتات الخمس ، والرباعيات الخمس الأخيرة .

وقد لا نرى حاجة إلى ذكر شيء عن السمفونية التاسعة ، ولها عند بعض شبابنا المثقف الجهاد مقام أى مقام ، وعن القداس الاحتفالى ، ولا عن صوناتات البيانو الأخيرة ، ونكتفى بإيراد كلمة للمؤرخ الموسيقى كومباريو عندما بدأ فصله عن رباعيات بيتهوفن الوترية ، وهو يعنى في ديباجته رباعيات الحقبة الأخيرة : « والآن وقد بلغنا الأعلى ، وارتقينا مرتفعات فن بيتهوفن ، بل فن الموسيقى كله ، فإننا أدركنا وأيم الحق قمة من قمم الفكر الإنسانى ، ونعنى بهذا عالم الرباعيات ،

وهي تكشف عن النواحي السامية للنفس البشرية التي لا تصل إليها سوى الموسيقى ، ولا تقوى على التعبير عنها سوى الموسيقى ، والموسيقى وحدها . إن علماء النفس ، وفلاسفة الميتافيزيقا يجب أن يعنوا هم أيضاً بالرياح الأربع للروح ، التي تتمثل في رباعيات بيتهوفن الوترية . »

صحا بيتهوفن من خريف هايلجنشتات الكئيب ، والوصية التي أودعها « نبوءة » عذابه ، ونهض من وهدة اليأس الذي كاد أن يقضى عليه في ذلك الخريف ، ليؤلف مجموعة من عظام الأعمال واحداً إثر واحد : سمفونيات وكونشرتوات وصوناتات ، وأوبرا « فيديليو » ، وموسيقى دينية . فهل نرى في هذه الشوامخ صورة من حياته المشوشة الهائلة ، ومآسيه وأشجانه ؟

أعجب شيء في تلك الأعمال الكاملة أنها كانت تطير فرحاً ، وتهزم بالحماس العارم ، والانتصار الحازم على كل مآسيه وأوصابه . موسيقى بيتهوفن ، وإن عبرت في تلك الحقبة ، وفي كل حقبة عن أحزانه وآلامه ، في حركاتها الوثيدة وتأملاتها الكاسفة المعتمة ، فانها تنتهي دائماً إلى الحان النصر والظفر ، والابتهاج إلى حد النشوة . نحس فيها ببطولة فنان يشور ويغضب ، وهو القائل : « لأمسكن بخناق القدر » — وبنفسي أن أقول : « بزماره رقبة القدر » — ويأسى ويغوص في بحور من الآلام ، ليرتفع أخيراً على هامة فنه ، وأجنحة موسيقاه إلى عالم متفائل مستبشر ، بل مقهقه ساخر ، ربما من نفسه ، ومن آلمه ، وقطعا من ذلك القدر الذي ظن أنه كسب المعركة ، وقضى على روح الفنان . لاحظ ذلك في الانتقال من حركات بيتهوفن البطيئة إلى حركات « الاسكرتسو » ، أو إلى الحركات الحتمية في الصوناتات أيضاً كانت . ثم استمع إلى سمفونياته الرابعة والسادسة ( الباستورال ) والسابعة والثامنة ، وصوناتات « الفالدشتاين » و « الوداع » ، « وكرويتزر » ، وإلى الكونشرتو الوحيد للفيولينة ، والرابع والخامس للبيانو .

أليست كل هذه أعراساً للإنسانية جمعاء ، وصوراً من انتصار الحياة على



اليأس ؟ بل من البطولة تصرع التشاؤم والسوداوية وتتقدم بخطى الظافر لتعبر في  
تفاؤل وإيمان عن حق كل انسان في نعيم الدنيا عن طريق الفن الجاد ، رفيع  
العماد .

ثم ماهي السمفونية التاسعة إن لم تكن تعبيراً هائلاً عن البهجة ، ودعوة  
للانسانية أن ترفع رأسها لتسبح الخالق في علاه ، وتحمده على عطاياه ؟  
أليست هي السمفونية التي تهزج في حركتها الكورالية بأهازيج الإنحاء والسلام ،  
وتدعو الملايين إلى المحبة والوثام ، على لسان الشاعر شلر في قصيدة « إلى الفرح » .  
وهل جاءك خبر السمفونية الخامسة وما فيها من صورة عملاق فني يلطمه

القضاء مثنى وثلاث ، فلا يُميد ، بل يرفع الرأس عالياً ، يناجز القدر ،  
وينتصر عليه في الحركة الأخيرة ؟ ولا نزعج أن الإنسان الضعيف قهر القضاء  
— اللهم لا نسألك رد القضاء ، وإنما نسألك اللطف فيه — ولكنه فن بيتهوفن  
هو الذي تغلب على القضاء والقدر ، وقهر الحدثان .

باللمفارقة بين حياة هذا الرجل المبللة تضطرب بين فترات الإلهام ،  
ومعاناة مشاكل العيش والعلاقات الإنسانية ، وبين مؤلفاته الموسيقية تقتحم  
كل صعاب الحياة المادية ، وتتقدم عاماً بعد عام ، حتى آخر نسمة ، في  
طريق الرفعة والسمو ، قلباً وقالباً ، لتحيا تراثاً إنسانياً لا يبليه الزمان .

وليس هذا مجرد كلام يردد ، ولا نزوات سمعية ينتشون بالألحان ، ولكنه  
واقع يعرفه طلبة الموسيقى في كل مكان ، وهم ينصتون إلى أساتذتهم يشرحون  
ويحللون أعمال بيتهوفن كنماذج لأرفع ما بلغه عقل الفنان وشعوره من كمال الإنشاء  
وعمق المضمون . وهؤلاء وأولئك إنما يعملون في ضوء الشراح وجهابذة الفن  
الموسيقي منذ عصر بيتهوفن إلى اليوم .

يقول روبرت شومان : « خلدوا مائة سنديانة ، عمر كل منها لمائة عام ،  
واكتبوا بها اسمه حروفاً باسقة منتشرة فرق البسهول ، أو انحتوا شبيهاً له في جرم

هائل كتمثال القديس شارل بوروميو على ضفاف بحيرة ماجيوري ، حتى يطل من علاه مثلما كان موقفه في الحياة . وعندما تمر السفائن بنهر الراين ، ويسأل السائحون عن صاحب التمثال الضخم يجيبهم الصبية : إنه بيتهوفن ! فيظن السياح أنه اسم إمبراطور جرمانى عظيم .

ما أبعد شومان عن الصواب ، وهو الموسيقى ، والناقد الحصيف ، بعيد النظر ! فالمارة بمدينة بون ، أو بأية مدينة أقامت تمثالا لبيتهوفن ، لا يمكن أن يترددوا لحظة في التعرف على صاحب التمثال ، فالعالم مقر اليوم ، كما أقر بالأمس ، أن مقام بيتهوفن يعلو على مقام الملوك والأباطرة ، وعنقه يطاول أعناق عظماء الفلسفة والعلم والشعر والفن .

بطولة بيتهوفن إذن جزء من حياته وتآليفه ، هي في ارتفاعه عن دنيا وجوده الأرضي إلى ذرى فنه الشامخ . مثلما كانت الثورة عنصراً أصيلاً في حياته وتآليفه وتجتمع ، في موسيقى بيتهوفن ، الثورة والبطولة في عمل يعتبره بعض الشراح أعظم . أعماله بعد السمفونية التاسعة والقداس الحافل ، وربما قبل السمفونية الخامسة ألا وهي سمفونيته الثالثة ، واسمها « السمفونية البطل » .

تصور أن تخرج هذه « الارويكا » عقب أزمة ١٨٠٢ ووصية هايدجنشتات فقد « قبض على زمامة رقبة القدر » فيما بين ١٨٠٣ و ١٨٠٤ ليبر عن إعجابه بالثورة الفرنسية وبمعظم عظمائها ، المنظم لها ، رافع ألويتها في أنحاء أوروبا فوق بيارق جيوشه الظافرة ، ابن المحامي الكورسيكى شارل بونابرت .

صور بيتهوفن البطولة بمعناها الأسمى ، رسماً وجدانياً للبطل الظافر في حركتها الأولى ، ومرثية للبطل تصاحبه إلى مثواه الأخير في حركتها الثانية . وينطلق بيتهوفن بأسلوبه الخاص في حركة « الاسكرتسو » يعبر عن أعراس الإنسانية ابتهاجاً بالبطولة . ثم ينتهى في الحركة الأخيرة إلى استعارة لحن ألفه في صباه ليصور الإله بروميشيوس الذى قبس من نار الآلهة جذوة أهداها للبشر ، فكان عقابه من أرباب الأولب أن شد إلى صخرة ، ووكل به نسر

ينهش كبده حتى أبد الآبدین . ولعل بيتهوفن في اختياره هذا اللحن يشير إلى البطولة بمعناها الأسمى عندما يجيء البطل محرراً وخادماً للإنسانية .

ثم يبلغه الخبر بأن بونابرت القنصل الأول لحكومة الجمهورية الأولى اعتلى عرشاً جديداً اختلقه باسم الإمبراطور نابليون . . وهنا نترك الكلام لتلميذه وصفه ريس :

« صاح بيتهوفن : إيه ، إذن هذا البونابرت ليس إلا رجلاً من السوقه ، إنه يدوس على حقوق الإنسان ولا يصيح إلا لصوت أطماعه . . إنه يرتفع على هامات البشر ليكون جباراً عاتياً . ثم جرى إلى المكتب حيث كانت مخطوطة السمفونية فمزق صفحة الإهداء ، وألقى بها إلى رماد المدفأة ، وأبدل الصفحة الممزقة بصفحة جديدة تحمل بدل اسم « بونابرته » اسم « السمفونية البطل » ، ألفت لإحياء ذكرى رجل عظيم » . وقد اختلف الرواة فيما حدث بالضبط ، ولكن أساس الواقعة صحيح يشهد به مخطوط المدونة المحفوظ في قفينا . عرف شندلر بالواقعة من صديق بيتهوفن ، الكونت ليخنوفسكى . وحين يسمع بيتهوفن سنة ١٨٢١ بموت نابليون في منفاه بجزيرة سانتا هيلانة يقول لصاحبه : آه ، لقد ألفنا موسيقى هذه النهاية المحزنة منذ نحو سبعة عشر عاماً . »

مثال آخر من أمثلة تمجيد البطولة في موسيقى بيتهوفن ، نجده في افتتاحية « إيجمونت » التي ألفها بين آخر ١٨٠٩ وأوائل ١٨١٠ ، لتعزف تقديماً لدراما جوتة . ولم يتقاض عنها الموسيقي أجراً لأنه « كتبها حباً في الشاعر جوتة » . وعلق الكاتب الموسيقي هوفمان على هذه الافتتاحية بقوله إنه لما يثلج الصدر أن يلتقي عظيمان من عظماء الفن في عمل شامخ .

والافتتاحية تصور المقابلة بين جبروت المستعمر الغاصب ، وبين آلام الشعب المغلوب على أمره . وهي قصة بطل من أبطال الوطنية ، وشهيد من شهدائها في الأراضي الواطئة ، عندما كانت خاضعة لإمبراطورية شارلكان ، يحكمها جبار إسباني هو دوق البا . يستشهد البطل إيجمونت دفاعاً عن الحرية

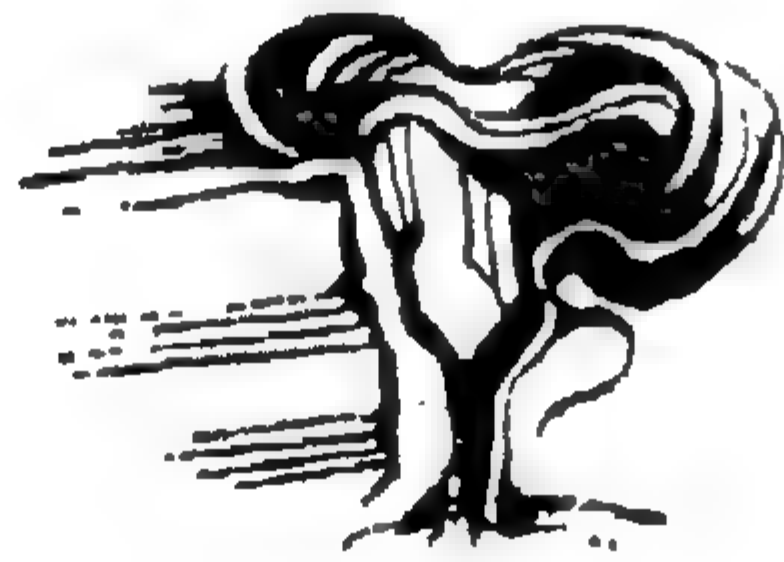
وتسقط رأسه تحت ضربة الجحلال في ميدان عام ببروكسل . وموسيقى الافتتاحية تقف بعنف عند مقطع يمثل ضربة فأس الجحلال . وتهدأ الموسيقى هنيهة ثم تلتقط أنفاسها لتتطلق في غضب وثورة تنذر بنهاية الاستعباد ، وتبشر بفجر الحرية الطالع . وكأن بيتهم وثن يفكر بكلمات البطل في سجنه وهو يسمع دق الطبول وصايل الجحاند يقترب من زنزانته : « إن أعداءك يحيطون بك من كل صوب وحارب ، والسيوف تلمع . شدوا عزائمكم أيها الرفاق ، فإن وراءكم الآباء والزوجات والأبناء . لنستشهد مبهجين ، لأننا نموت في سبيل ما نحب . وها أنذا أتقدمكم بقدم ثابتة إلى التضحية ، لأكون لكم أمثلة ، وللوطن فداء » .

وأخيراً هذا المثل الصغير من « صوناتة كرويتزر » للفيولينة والبيانو ، التي ألف عنها توأستوى قصة بهذا العنوان ، بطلها بل شيطانها ، هو موسيقى الصوناتة فالقصة تدور حول زوج يقتل زوجته غيرة من عازف فيولينة دخل بيته وأشعل نار الوجد في زوجته ، وهي تشارك الضيف في عزف الصوناتة . يقول واحد من أشخاص القصة عن حركتها الأولى بأنها قوة هائلة بين يدي من يملكها . « ولا ينبغي أن نعزفها إلا في ظروف حاسمة تتطلب الإتيان بأعمال توأثم طبيعة هذه الموسيقى . إنها لتبعث فيك قوى دفينية كانت خافية عليك » . والمعنى المستتر هنا ينم عن بعض آراء توأستوى الحرقاء في الفن .

أما فون بسمارك السياسى الألمانى الذى يعرف فى التاريخ باسم المستشار الحديدى ، الرجل الذى رفع إصبعه يوماً فانهارت إمبراطورية نابليون الثالث كأنها قصر من الورق ، والذى أقام دعائم الإمبراطورية الألمانية بعد حرب السبعين ، فى بهو المرايا بفرساي . فقد قال معقبا على الحركة الأخيرة من صوناتة كرويتزر : « ينبغي أن نسمعها كل يوم لنحقق أعمالا جلى . هذه هى الموسيقى التى يجب أن ننشئ عليها أطفالنا . ليشبوا أبطالاً » .

ذلكم هو الرجل الذى سوف يشغل القارىء بأمور فنه فى هذا الكتاب . وقد أزف الوقت لنختم هذه الفصول بصورته يسلم الروح .

التفت المريض إلى من حوله وقال في لاتينية دارجة « بلاوديتي اميتشي  
 كوميديا فنيئا ايست » ( صفقوا يا إخواني فقد انتهت المهزلة ) . ثم راح  
 بيتهوثن في غيبوبة ، ولكن بنيته القوية تغالب الموت في الغيبوبة أياماً ، والأصدقاء  
 يتناوبون البقاء إلى جانب سريريه . ونحن في شهر مارس من عام ١٨٢٧ . بضواحي  
 فيينا ، والبرد قارس ، والطبيعة مسجاة في أكفان الجليد البيضاء ، وبيتهوثن في  
 سكرة الموت لا يفيق . ثم يحدث في السادس والعشرين من مارس شيء لا يصدق  
 لو لم يؤكده أكثر من مصدر : يومض البرق ويقصف الرعد دون إنذار . .  
 وإذا ببيتهوثن يرفع رأسه فجأة عن الوسادة ، ويفتح عينيه ويرفع قبضة يده  
 في حركة من يتوعد ويتحدى . . ثم يسقط ميتاً .  
 وكانت جنازة محرر الموسيقى جديرة بالرجل الذي نقل المؤلف الموسيقى  
 من وصيف إلى إبنان كلي الاحترام : عطلت المدارس ، واستدعى الجيش  
 للمحافظة على النظام بين جمهور قدر بعشرين ألف مشيع يمثلون خروج  
 فيينا لتودع رجلها العظيم لودفيج فان بيتهوثن .





السّمفونيات



## السمفونية التاسعة

### مقام ري صغير ، مصنف ١٢٥

لسنا بحاجة إلى مقدمة كلامية في شرح السمفونية التاسعة لبيتهوفن ،  
فالعمل يقدم نفسه بأعجب ما بدأ به مؤلف موسيقى .

هذه السمفونية التي تنتهى بأصوات الكورس الكبير ، ومعها رباعي من  
المنشدين يرفعون أكفهم بالضراعة إلى الخلاق العظيم أن يشمل البشرية برحمته ،  
وينزل على قلوب الناس الطمأنينة والسلام ، هذه السمفونية الصاخبة ، الهائلة  
في نهايتها ، تبدأ هادئة ، وبالحزن لا يكاد يكون شيئاً مذكوراً ، لحن يبدأ متسائلاً  
خفياً ، وكأن بيتهوفن يبحث عن شيء لا يعرفه تماماً ، أو هو باحث عن نفسه ،  
تبدأ الموسيقى في همهمة وغمغمة ، يشتملها ظلام خفيف .

لن يستمر التساؤل طويلاً ، ولا الإبهام . لقد وجد الموسيقى ضالته في هذا  
اللحن الأول ، فهو متحول من الإبهام إلى الإيضاح والإفصاح ، في وضوح  
النهار ، بل في ضوء يخطف الأبصار .

والقالب السمفوني ، أو قالب الصوتيات ، يتطلب تقابلاً وتعارضاً بين  
مجموعتين من الألحان ، أو بين موضوعين موسيقيين . وبيتهوفن ينقلنا من مقام  
ري صغير إلى سي بيمول كبير ، ليعرض موضوعه الثاني ، ويختوى على مجموعة  
من الألحان .

وقواعد التأليف السمفوني ، تتطلب عودة الموضوعين الأساسيين لختام الحركة  
وسيعودان ، لا من مقام ري صغير ثم سي بيمول كبير ، بل ينصاغ الاثنان  
إلى مقام السمفونية كلها : ري صغير .

وعنايتنا بالحركة الأولى من السمفونية لها معناها ، فهي قاعدة البناء السمفوني كله . قد نسمع في بقية الحركات ألحاناً مفرحة راقصة ، أو نغمات يحتويها الوجوم والكمد ، ولكن ذلك يعد تكملة للبناء الذي أرسيت قواعده الثابتة ، بل وأقيم دوره الأول في الحركة الأولى .

والحركة الثانية في السمفونية التاسعة تغاير أوضاع التابع في الحركات . فهي هنا حركة سريعة من نوع « الاسكرتسو » ، بدل أن تكون حركة بطيئة . ولم يغير بيتهوفن ويبدل اعتباطاً . بل مرده أن المؤلف الموسيقى يفكر بالإعداد للحركة الرابعة التي سوف يدخل فيها الصوت الآدمي كعنصر من عناصر البناء السمفوني . وقضى هذا الإعداد بأن تجيء الحركة البطيئة في المرتبة الثالثة . وسنرى كيف استطاع بيتهوفن بواسطة الحركة الثالثة أن يربط بناء سمفونيته التاسعة ، ويصل بين العمل الاوركستراي البحث ، والتأليف الكورالي ، أى بين موسيقى الآلات وحدها . وبين ألحان الكورس مستندة إلى موسيقى الآلات .

الحركة الثانية إذن سريعة ، ألحانها لا شيء في ذاتها لو لم تعمل عبقرية الموسيقى الألماني العظيم على نفخ الحياة فيها عن طريق الإيقاع . وإذا جاز لي أن أطلق عنواناً على هذا الاسكرتسو ، فهو « انتصار الإيقاع الموسيقى على اللحن » . أمامنا فسحة من الوقت نغنى فيها ونصيح ، سواء في الحركة الثالثة ، أو في الكورال الختامى . أما الآن فلنركز عنايتنا في نبضات قلب الموسيقى أى في إيقاعاتها . ولنستمع إلى اللحن الأساسى للاسكرتسو وننبه إلى معالجة بساطته بطريقة المفوجة ، ثم نستمع إلى ألحان المقابلة والمفارقة .

الحركة الثالثة : أوضحت السبب المنطقي الذي حدا بيتهوفن فيما أعتقد إلى نقل الحركة البطيئة من موضعها المعهود في السمفونية . وهذه الحركة ، « أدا جيومولتو إيه كانتابيلي » ، هي نقطة التحول الكبرى من السمفونية كعمل أوركستراي محض ،

إلى السمفونية تدعو الصوت الآدمي إلى الاشتراك مع الآلات في التعبير . هذه الحركة تعدنا لتهمجين خطير جداً في التأليف السمفوني ، أبدءه بيتهوفن ، وتردد الموسيقيون بعده في متابعتها ، فلم يحد حدوه إلا ندرة منهم .

والواقع أن التأليف الغنائي مع الأوركسترا عمل قائم بنفسه ، يعرف في « الأوراتوريو » ، وفي « الكنتاتة » الدينية والدنيوية ، وفي القداس الكاثوليكي ثم في الأوبرا . أما السمفونية فهي مؤلف للأوركسترا وحده . وقد تردد بيتهوفن طويلاً في تهمجين آخر سمفونياته بالصوت الآدمي . والحق أنه ألف خاتمة لها دون الكورس ، ولكنه عندما استقر رأيه على تلحين قصيدة شيلر « إلى الفرح » لتكون الحركة الرابعة للسمفونية التاسعة ، حول مشروع الخاتمة الأوركسترالية إلى رباعية وترية ختم بها واحداً من رباعياته .

نتحدث بكل هذا في المقدمة للحركة الثالثة ، وموضع الكلام فيه هو الحركة الرابعة ، والسبب في هذا التقديم هو أن الحركة الثالثة لا تفهم إلا إذا اعتبرناها إعداداً للحركة الرابعة ، أي للحركة الكورالية .

الحركة الثالثة مؤلفة من لحنين يختلفان سرعة وإيقاعاً ومقاماً ، يتنازعان السلطان حتى يتغلب أحدهما على أخيه . اللحن الأول لحن عريض الجنبات ، مفعم بالشعور ، باعث على الحنين ، ويعزف في أصله على الوترية ، ويردد صدى أواخر جملة على آلات النفخ . . . ثم يتغير الإيقاع من أربع نبرات في البطوطة إلى ثلاث ، وينتقل المقام من سي ييمول إلى ري ، ويسرع الإيقاع خطاه .

ويجدر بنا أن ندرك أمراً أساسياً في الانتقال من النغمات بعامة : عندما ينتقل أي لحن من المقام الكبير إلى الصغير يحدث للموسيقى شيء أشبه بالغمام يغطي وجه الشمس ، نوع من التجهم الذي يعتور الناس في عز أفراحهم حينما يقولون فجأة « اللهم اجعله خيراً » .



وبالعكس ، عندما ينتقل النغم من المقام الصغير إلى الكبير ينقشع الغمام ويبدأ الضياء جحافل الظلام .

وأعظم الأمثلة وضوحاً في ذهن العارفين بالسمفونية الخامسة لبيتهوفن هو الانتقال بين الحركة الثالثة والرابعة من مقام دو صغير إلى مقام دو كبير . تلك لحظة لا تنسى في السمفونية الخامسة ، تجيء على ضرب الطبل ضرباً خفيفاً ، طويلاً ، على نغمة دو ، بينما الطارمونية تحول المقام من صغير إلى كبير ، ثم تتفجر ينابيع الفرح من كل مكان .

والمثل الثاني هو تحول السمفونية التاسعة من ري صغير — مقامها الأصلي — إلى ري كبير . واللحن الثاني في الحركة الثالثة لا يتحول من ري صغير ، بل من سي بهيول كبير ، ولكن الأثر واحد ، وما نقصده هنا هو التحول العام ، من ري صغير مقام الحركة الأولى إلى ري كبير مقام الخاتمة .

وليس هذا ختاماً ، بل هو مدخل للحركة الرابعة والأخيرة . لقد انتهينا إلى هذا اللحن الحالم الحزين لنصحو فجأة على جلبة مزعجة ، كأنها نداء زعيم يستنهض الضمم القعساء .

وترد وتريات القرار بترتيل عنيد ، كأنها توجه اللوم لهذا الصوت الأمر . . دون جدوى ، إنه يعود متحولاً ، ثم يحدث شيء عجيب حقاً : يتفجر الأوركسترا بألحان الحركات الثلاث على التوالي . وكأن بيتهوفن يستعرض كل ألحان السمفونية ، يجرب كلاً منها ليعرف مدى صلاحيته لحركته الغنائية الأخيرة ، وفي كل مرة ترد وتريات القرار كأنها ترفض كل هذه العروض .

ثم يظهر فجأة اللحن الذي سوف يحمل على كاهله أبيات شيللر في قصيدته « إلى الفرح » . ما أبسطه لحناً وأسهله : يكاد يكون مجرد سلم « ري » برمته ! أهذا هو اللحن الذي قضى بيتهوفن أعواماً يحبره في كراسات ، يطوره يميناً ويطوره يساراً ، ثم لا يجد غير هذا الكساء البسيط ، كأنه القميص

الإغريقي ، تكفى الفنان منه ثنيات القماش هنا وهناك تلبس الجسم ، ويداعب الهواء أطرافه . لحن فريد : لا هو من الفن الشعبي ، ولا هو من الفن المعقد ، إنه من بنات أفكار موسيقى عبقرى فحسب . قد يكون التقى بهذا اللحن فى جولاته الشعرية بغابة فينا ، حيث الجدول المنساب ، والأغصان المتشابكة . لحن بقى له من الأيام الخوالى ، يوم كان يسمع تغريد الطير وحفيف الأشجار . أما الآن وهو يكتب هذا المؤلف الهائل : السمفونية التاسعة ، فقد فارقته حاسة السمع منذ زمن طويل ، وأمسى لا يسمع طيراً ولا حفيف أشجار ، ولا هو يشعر بالطفل فون برويننج يضرب على مفاتيح البيانو مرات . وفى عنف ، ليعرف إلى أى مدى بلغ صمم الرجل العظيم ، فلا يحرك الموسيقى ساكناً ، ويستمر ينقش ألحانه على الورق فى ركن من الغرفة .

فانستمع إلى لحن الفرخ ، وسوف تحتضنه مشاعرنا كما احتضنته مشاعر الملايين من الناس منذ سمعت هذه السمفونية لأول مرة فى فينا عام ١٨٢٤ ، لم يعد لشرحتى الآن معنى . ولم يبق لى سوى تقديم فقرات من قصيدة شلر « إلى الفرخ » ، وقد مهد لها بيتهوفن بهذه الجملة من النثر : « دعونا من هذه الألحان أيها الحلان ، ولننشد من الأغاني أحلاها وأصفها » :

« يا جذوة الفرخ ، أيها القبس الإلهى الجميل

يا بنت وادى الهناء !

إنا لنرد قدسك نتلظى بنشوة حمياك

يا بنت ماء السماء » .

\* \* \*

« يا أيها الفرخ ضم شمل النازحين

ومن فرقهم صروف الحداث ،

فالناس جميعاً إخوان ، تظللهم بجناحك

## أيها الفرّح العلوى «

\* \* \*

« ليحتضن البشر بعضهم بعضاً ،  
وهذه قبلة أرسلها للناس جميعاً .  
أيها الملايين ! اسجدوا لفاطر السموات . خلقكم فسواكم !  
وهيذى أيّتها الأرض أمام ربك ، إننا نسأله الرحمة والغفران .  
« يا جادة الفرّح ، أيها القبس الإلهى الجميل  
يا بنت وادى الهناء !

إنا لنرد قدسك نتلظى بنشوة حمياك  
يا بنت ماء السماء »

\* \* \*

يقول رومان رولان : « عندما يحين دخول لحن الفرّح لأول مرة فى السمفونية ، يتوقف الأوركسترا فجأة فيعم السكون ، مما يطبع دخول اللحن بطابع السر الإلهى . أجل ، إن هذا اللحن إله يهبط من سمائه متزملا فى أردان علوية . . . يلفظ الأحزان بأنغامه الرقيقة ، ويشيع البرء فى القلب الكليم يبدأ اللحن هادئاً كظيماً على صوت القرار ثم ينتقل على ضربات المارش إلى بقية أعضاء الكورس ، مشية الجحافل ، كأنه يصرع فى خطاه الظافرة . ثم يرتفع غناء « التينور » حاراً متقطعاً كأنه أنفاس بيتهوفن وهو يتجول فى الآجام تحت وحى الإلهام ، وصوته يرتفع بين الأغصان المتشابكة ، وقد أصابه مس كأنه الملك لير وسط العاصفة ، ثم ينتقل لحن الفرّح من ذلك الإيقاع الحربى إلى التجاى الدينى والنشوة المقدسة . هذه هى الإنسانية تنتفض وترفع الأكف إلى السماء مبهلة ، تضرع إلى الفرّح أن تضمه إلى صدرها . »

حركات السمفونية التاسعة :

1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso.
2. Scherzo : Molto vivace, Presto.
3. Adagio molto cantabile, Andante moderato.
4. Finale : Presto, Allegro assai, Presto.

وهنا ينشد الباريون منفرداً ويتبعه الكورال ، على لحن « الفرّح » .

وتنويحاته ونمائه تبعاً للسرعات التالية :

اللحن وتنويحان لرباعي الأصوات والكورس : Allegro assai

تنويحات للباريتون منفرداً وكورس الرجال ثم فوجة وتنويح للكورس :

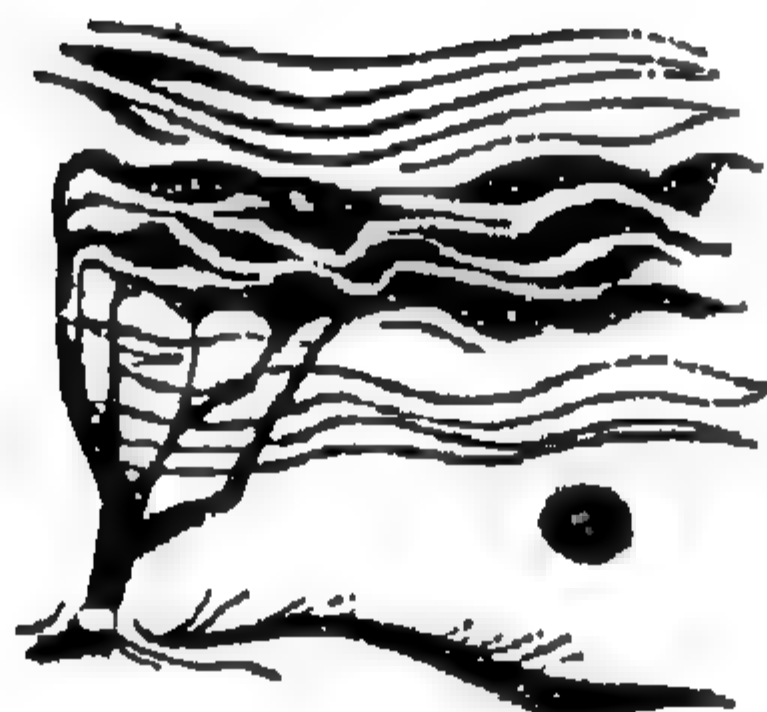
Allegro assai vivace alla marcia

لحن جديد للكورس : Andante maestoso

فوجة مزدوجة على اللحنين : Allegro energico, sempre ben marcato

مع تغير في السرعة : Allegro ma non tanto

الكودا يغنيها رباعي الأصوات والكورس : Prestissimo



## السمفونية الثالثة ( إرويكّا )

مقام ميمول — مصنف ٥٥

البداهيات من أبسط العروض قبولاً . وأصعبها إثباتاً . والسمفونية الثالثة من سمفونيات بيتهوفن ، المعروفة بالسمفونية البطل ، يكفي سماعها لندرك أننا حيال عمل عظيم . ويكفي أن نعرف بأن مؤلفها هو لودفيج فان بيتهوفن لندرك أننا حيال واحد من كبار الرجال ، يقف من تاريخ الفكر والفن ، في صف الفلاسفة والعلماء والمصورين والكتاب والشعراء .

ولكن من الخطأ أن نقبل الأمر على هذه الصورة البدئية . يجب أن نتثبت بجهداً الشخصى من مواجهة موسيقى عظيمة ألّفها رجل فد ، له قدرة خارقة على البناء الفنى ، ومن أن السمفونية الثالثة المعروفة « بالإرويكّا » أثر من أخلد الآثار فى الفنون جميعها .

وهذا الإدراك ينبغى أن لا يجرى عن طريق الإقناع اللفظى ، إنما يجب أن ينبع من نفوسنا عند الاستماع إلى السمفونية . ولن ينبع عن أصالة إلا أن نصدر عن علم بما كانت السمفونيات قبل « الإرويكّا » ، وما استحوّلت إليه الموسيقى السمفونية بعدها . يجب أن نتحرس بسمفونيات هايدن وموزار ، وأن نعرف السمفونيتين الأولى والثانية لبيتهوفن ، لنقيس هذا البون الشاسع بعد سماع « الإرويكّا » والخطوات الجبارة التى خطاها بيتهوفن بين سمفونيته الثانية وسمفونيته الثالثة . لم يكن حتى الثانية أكثر من نابغة موسيقى يتأثر خطأ هايدن وموزار ، وهو يثبت مع ذلك شخصيته الخلاقية . ولكنه حينما اختار موضوع البطولة لسمفونيته الثالثة ، وعندما كتبها فى مستهل القرن التاسع عشر ( ١٨٠٣ — ١٨٠٤ ) فتح صفحة جديدة فى التطور الموسيقى ، وتولى قيادة الفن السمفونى طوال



القرن الماضي . فالسمفونية الثالثة فسيحة الأبعاد ، طويلة النفس ، لا مجرد الطول . بل لأن الفكرة الموسيقية ، بل ومجرد الفكر الإنساني وراءها ، اقتضى ذلك الاتساع .

وأنا مضطر قبل البدء بهذا التحليل أن أزيح من طريقنا ركناً من الخزعبلات الأدبية . وأكراماً من التهريف الذي جرى على ألسنة من حاولوا تأليف قصة وراء هذه السمفونية ، حسب الملابس التي دعت بيتهوفن إلى تلقيها بالسمفونية « البطل » ، أو سمفونية البطولة ، وهو الرجل المقل في التسميات الأدبية لأعماله .

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة « بون » في ظل إمارة من إمارات الراين ، كانت أولى الإمارات تميد تحت قارعة الثورة الفرنسية ، وقضى بقية حياته في فيينا عاصمة الهابسبورج التي ترنحت من ضربات أبناء الثورة الفرنسية . سمع بيتهوفن باسم قائد عظيم أنبته الثورة ، خرج على رأس جنودها ينشر أعلام الحرية ، ويثل عروش ذوى السلطان المؤيد في أوروبا .

أعجب بيتهوفن بنابليون بونابرت ، رجل الثورة ، وبعبريته في التنظيم والإصلاح ، وبما حققه لبلاده من سؤدد في ظل مبادئ الثورة ، فألف سمفونيته الثالثة مستوحياً « الكورسيكي العظيم » ، سماها سمفونية « بونابرت » . وإذا الخبر يبلغه بأن بونابرت ، القنصل الأول للجمهورية الفرنسية ، تنكر للحرية والمساواة والإخاء ، فاعتلى عرش فرنسا باسم الإمبراطور نابليون . غضب بيتهوفن ، وجعل يضرب بقلمه على اسم بونابرت حتى أخفى معالمه من الصفحة الأولى للسمفونية . واكتفى نهائياً بوضع كلمة « إرويكاً » إلى جانب العنوان ، وفسرها بقوله إنها ألقت لإحياء ذكرى رجل عظيم .

وقد ذهب الناس في تفسير السمفونية كل مذهب . فهي قصة بطل ما ، إذا استمعنا لحركتها الأولى ، ولكننا نفجأ بحركتها الثانية لأنها « مارش جنائزى » ،

فما معنى انتهاء حياة البطل بهذه السرعة ، وما معنى الحركتين الثالثة والرابعة  
يعد أن غيب البطل في باطن الأرض ، وهما حركتان يفرضان على الموسيقى  
معالجتهما حسب القالب السمفوني ، في حركة سريعة مازحة أو غاضبة ،  
ثم في ألحان ختامية تهزم بألحان الظفر والنصر.

قال برليوز : إن الحركة التي تجيء بعد المارش الجنائزي تمثل الأعراس  
الجنائزية ، والألعاب الرياضية التي اعتاد الإغريق إقامتها للبطل المتوفى .  
وقال الموسيقى البريطاني . سير هيوبرت باري : « يصور لنا بيتهوفن سرعة  
انصراف الجماهير إلى أفراحها وألعابها ، بعد دفن أبطالها » وغير هذا من هراء .  
فهذه سمفونية أولاً وآخر ، عمل للأوركسترا يؤلف من أربع حركات  
تصاغ في قوالب معينة . موسيقى فحسب ، ولكنها موسيقى ناضجة ، طاغية  
الرجولة ، قوية العضلات في إيقاعاتها وألحانها . متينة المفاصل في بنيانها  
استمع إلى مطلع السمفونية : لحن بسيط لا حلاوة فيه ولا تطريب ، بل  
هو أقل كثيراً من أن يسمى لحناً . إنه مجرد ثلاث درجات من سلم  
« مي بيمول كبير » ، ثلاث النغمات التي تكون فيما بينهما التآلف الأساسي  
الكبير لهذا السلم : مي بيمول — صول — سي بيمول .

وأحب أن أؤكد هنا حقيقة أساسية جداً في فهم عظماء الموسيقى بعامة ،  
وفي فهم بيتهوفن بخاصة : التأليف السمفوني ليس مجرد خلق ألحان شجية تنفرط  
كالعقد : إنما هو طريقة بناء اللحن ، والتصرف فيه تصرفاً ينم عن إحاسيس  
دقيقة ، وعواطف وأفكار أعمق من مجرد ما يظهر من اللحن نفسه . وانضرب  
مثلاً من الشع العربي : عندما يقول المعنى :

غير مجد في ملتي واعتقادي      نوح ياك ولا ترنم شاد (ى)  
أوحينما يترنم ابن الرومي :

شاب رأسي ولات حين مشيب      وعجيب الزمان غير عجيب

ماذا ترى في هذا البيت أذاك ؟ كلمات لا تعجب فيها ولا غرابة ، رتبت في  
نظام مرسوم جعل منها بيتاً جزلاً من الشعر . مافى هذا ؟ أليس الأهم أن

أعرف ما وراء المطلق من معان ؟ وكيف يتحول الشاعر من معنى إلى معنى ؟  
وينتقل من صورة إلى صورة أخرى لغاية في نفسه ، وغرض مرسوم ؟

ثلاث نغمات من سلم ميمول ! استمع إلى ما يستخرجه بيتهوفن من  
هذه النغمات الثلاث ، بل استمع إلى ما ينصرف إليه هذا اللحن الأساسي  
الأول ، عندما يتحول إلى لحن جديد .

هذه الحركة الأولى صيغت في قالب الصوتيات ، تبدأ في أول الأمر بعرض  
المجموعة الأولى من الألحان ، ثم تتبعها بعرض المجموعة الثانية ، ولكن الاختلاف  
اللاحنى والإيقاعى بينهما يقضى بأن يلجأ المؤلف إلى تصرف يشبه في كثير  
تصرف الشاعر العربى عندما يتحول في قصيدته من الغزل إلى المديح ، أو  
عندما ينتقل المعرى من التفلسف إلى الرثاء ، أو عندما يفاجئ ابن الرومى  
حبيبته فيترك بياض لثته ، ليحدثها عن شعرها فيقول :

شاب رأسى ولات حين مشيب وعجيب الزمان غير عجيب  
فاجعلى موضع التعجب من رأسى عجباً بفرعك الغريب  
وفى الموسيقى يسمى لحن التصرف هذا ، أى لحن الانتقال من مجموعة  
الألحان الأولى إلى المجموعة الثانية ، المعبرة .

وقالب الصوتيات يقتضى بعد ذلك أن يحرك الموسيقى موضوعيه ، ويتلاعب  
بهما فيما يعرف بالتنمية وفيما أسميه التفاعل ، إذ تتفاعل فيه ألحان العرض ،  
وتتفاعلها يؤدي إلى صراع يشبه ما يحدث في الدراما ، عند ما يعرض المؤلف  
التمثيلى أشخاصه أولاً ، ثم يتركها يتفاعل بعضها مع بعض ، كل بحسب  
طباعه وأهوائه . والتفاعل في « الإرويكيا » شىء هائل ، في طريق التطور  
الموسيقى .

فإذا انتهى الموسيقى من تفاعلات ألحانه الأساسية ، وقد أضاف إليها  
لحنا جديداً ، فإن عليه أن يعود بعد هذه الرحلة ، وتلك المغامرات ، إلى المرفأ

الامين ، أى إلى ألحانه الأساسية . وأحب هنا أن تنبيه إلى طريقة بيتهوفن في إعداد تفاعلاته إعداداً عجيباً ليعود إلى موضوعيه الأساسيين ، فهو يحشد هذه التفاعلات ، ثم يوقفها عمداً ، وإذا الأوركسترا ، وكأنه ضاق ذرعاً بهذا الإيقاف ، يطلق الصور « الكورنو » هادئاً حالماً ، يعلن اللحن الأساسى الأول ، ثم تندفع وراءه آلات الأوركسترا تعيد ألحان العرض . وتنتهى الحركة بكودا أو تذييل يكاد يعتبر عرضاً جديداً يختتم به بيتهوفن حركة من أفخم الحركات في التأليف السمفونى .

**الحركة الثانية :** كانت الحركة الأولى « سريعة في التماع » ، وقانون المقابلة الفنية يحكم على الموسيقى بأن يؤلف حركته الثانية على إيقاع بطى . والحركة الثانية في السمفونية البطل بطيئة نوعاً ، وضع لها بيتهوفن عنواناً هو « مارش الجناز » .

والمارش عادة من أبسط الألحان ، يتكون من لحن أساسى ، ولحن معارض له يعرف بالتريو Trio ثم العودة للحن الأساسى . ولكن بيتهوفن شاد هنا أيضاً بناءً عجيباً ، على أساس لحنين أو ثلاثة ليس غير . وليتصور المستمع لهذا المارش موكب البطل يحمل إلى مثواه الأخير ، تشيعه قلوب الأبطال حزينة ، ولكن في رجولة . وليتأمل اقتراب الحركة من نهايتها ، عندما يعود لحن المارش متقطع النياط . فقد طأطأ الحزن رعوس الرجال ، لا يصطحبه في تشطيره إلا غمزات أوتار الكونتر باص . وحينما تتساقط أشلاء النغم واحدة إثر واحدة كأوراق الخريف ، يرتفع صوت النحيب من آلات النفخ في ضجة وداع أخير للبطل الراحل .

**الحركة الثالثة :** في هذا الموضع من حركات السمفونية ، أيام هايدن وموزار تجى رقصة المنويتو الأنيقة ، التى حولها هايدن إلى منويتو فلاحين . واتبع بيتهوفن هذا التقليد في السمفونية الأولى ، ولكنه ابتدع لسمفونية البطولة حركة أسرع خطى من المنويتو تعرف بالـ « سكرتسو » ويبدوها بلغظ متقطع على الأوتار قبل انفجار الأوركسترا بلحن غاضب عنيف الإيقاع ، يعارضه

قسم التريو بألحان تعزفها البوقات مبهتجة ، ثم يعود اللحن الغاضب ، وتختتم الحركة فجأة على صوت « الطنبال » أى الطبل المصمت « التپانی » .

الحركة الرابعة : حدث فنى جليل فى التأليف السمفونى ، كالحركة الأولى تماماً ، وربما أكثر . فكلما كانت الحركة الأولى بعيدة المرمى رفيعة الفكر ، تعقدت أمور التأليف حيال الحركة الختامية .

وبيتهوفن فى حركته الأخيرة للإيرويكال لم يلتزم صياغة بعينها . وإن كان الغالب عليها قالب التنويعات ، وضع فيها كل ما عنده من معارف فى التأليف الموسيقى ، حتى الأسلوب المفوج ( أى فى قالب المفوجة ) ، واستعمل لها لحناً كان قد وضعه لموسيقى « باليه » يصور بروميثيوس محرر البشرية ، ذلك الإله اليونانى الذى قيس للبشر جدوة من النار تنفعه فى حياته فكان عقابه من أرباب الأولب أن شد إلى صخرة ، ووكل به نسر ينهش كبده حتى أبداً لآبدى . ولعل بيتهوفن باختياره هذا اللحن يشير إلى البطولة بمعناها الشامل ، وإلى البشرية تكابد الصعاب وتمارس الكفاح فى سبيل مثلها العليا .

وهكذا استطاع الرجل العظيم أن يقيم ثالث سمفونياته عملاً شامخاً قوياً ، لا يأتيه الضعف من بين يديه ولا من خلفه . وكان هذا بدء طريقه الصاعد نحو المجد ، الطريق الذى انتهى به إلى سمفونيته التاسعة ( الكورالية ) ، ثم إلى قداسه الاحتفالى ، وإلى رباعياته الوترية الأخيرة .

صادق بيتهوفن حين تحدث عن طريقته فى التأليف فقال :

« ما أكثر ما أغير وأعدل ، وما أنحس جانباً ، ثم أعود إليه حين تطمئن نفسى . إننى أشرع فى البناء ذهنياً ، فأوسع هنا ، وأضيق هناك . . لا أغفو لحظة عن الفكرة الأساسية التى أعمل لها لأنى مدرك ما أنا بسبيله . فالعمل ينهض وينمو رويداً أمام عيني ، حتى أرى صورته ، وأسمعها كاملاً ، ماثلة ثمة أمامى » .

ومهما يقل فى تفسيرها الأدبى ، فإن السمفونية الثالثة تقف أمام العالم المتحضر أثراً رائعاً ، وصورة صادقة لموسيقى عبقرى وإنسان عظيم . فإنستمع إليها المرة تلو المرة ، وسنتبين فى بنائها وألحانها وألوانها أدلة جديدة على أن الموسيقى تبدأ عندما ينتهى أمر الكلام ، وتعبر عما تقصر عنه وسائل التعبير الأخرى .

#### حركات السمفونية الثالثة :

- |                              |                                  |
|------------------------------|----------------------------------|
| 1. Allegro con brio          | 2. Marcia funebre : Adagio assai |
| 3. Scherzo : Allegro vivace. | 4. Finale : Allegro molto.       |





## السمفونية السابعة

### مقام لا كبير ، مصنف ٩٢

سمفونيات بيتهوفن الفردية تتميز بالعمق والجد ، والناس يقبلون عليها أكثر مما يقبلون على سمفونياته الزوجية . وهم في هذا يشطون بعض الشيء ، فالسمفونيات الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تحتوي على أجمل وأرشق ما ألف بيتهوفن من موسيقى سمفونية . إلا أن صورة بيتهوفن عند الناس كما هي عند المصورين ، تتأبى على الرشاقة والدعة ، وترفض إلا أن تكون صورة رجل جاد كل الجدة ، عابس الوجه ، يحمل على كاهله هموم الدنيا ، وينحت سمفونياته في الصوان .

فالثالثة هي سمفونية البطولة ، والخامسة صراع بين القدر والإنسان ، والتاسعة هي العمل الشامخ الهائل الذي يرتفع على هامة الأجيال .

والسابعة هي واسطة عقد السمفونيات التسع ، لإنشاء ، وألحاناً وإيقاعاً ومعنى . أما المعنى فهو ما أعجز عن بيانه : لا هي تتحدث عن البطولة ، ولا عن حياة الريف الودعة ، ولا عن الفرحة يضم الملايين بين ذراعيه . لعلها تحدثك عن قدرة الخلق عندما يرتفع الفنان إلى الذرى . ولعل موضوع السمفونية السابعة هو الموسيقى عندما تتجلى كإله من آلهة الإغريق يمشى بين الناس ، في خطوات راقصة ، ويتحدث إليهم أحاديث ، ليست من كلام هذا العالم .

قال عنها فاجنر : « تأليه الرقص » ، وكلاماً فارغاً كثيراً ، يشبه الطبل الأجوف . فالسمفونية لا تؤله شيئاً ، وإنما هي نفسها من إلهات الفن : قد تكون كاليوبا ، أو أوتربا ، أو ملبومينا ، وربما كانت تمثل أبولون نفسه تحيط به ربات الفنون التسع .

أريدك أن تشهد مرتفعات هذه السمفونية ، قبل أن ننزل بواديهما المقدس  
نرتاد خميلاتهما ، ونترى في أركانها العاطرة .

أريدك أن تنصت إلى مطالع هذه السمفونية السابعة لبيتهوفن ، فتنبثك  
بأروع وأفصح ما تحدثت به موسيقى عن نفسها. إنها تعرفك بالسمفونية .  
لهذا أريدك أن ترقى سلمها الكبير من مقام لا ، وأريدها أن تحملك إلى ذراها  
على جرس وترياتها . وهي تواصل تسلقها ، يطارد بعضها بعضاً . حتى تبلغ  
قممها العليا ، نغمة مى ، وحيدة منفرة ، مثلما وقف المتسابق الأول ( هيلارى  
أو تينسينج ) على قمة ايفرست .

والقمة الثانية في سلسلة هذه الجبال السماء ، هي مطلع الحركة الثانية :  
والعجيب أنك سوف ترقى فيها درجاً ، كما ارتقيت في مطلع الحركة الأولى ،  
ولكن فوق سلم لا الصغير . . وكلمة صغير وكبير هنا ليست سوى الصفات  
الموسيقية للمقامات . فهي لا تعبر عن جرم ولا سن . السمفونية السابعة  
كبيرة من أول لحن فيها حتى آخر ألحانها . وإنما سلم لا الصغير يجعل مرتقاك  
في هذه المرة بيليتل . إنه السرى بشجيك سكونه ، وتبر لك الطريق نحوه . الحركة  
الأولى كانت ترقى في خطى جيش بألوية . أما الحركة الثانية فلإنها ترقى ، كما  
يقول الشاعر الألماني ، فوق أجنحة النغم .

يمكنني الاطمئنان إلى أنك أدركت — إن كنت تسمع السمفونية السابعة  
لأول مرة — أننا حيال عمل عظيم جداً من أعمال الفن . فلنعد إلى الحركة الأولى  
عند دخول اللحن الأول ، في نهاية المقدمة الفخمة . هنا ينتقل الإيقاع من  
الخطوات الوثيدة الواثقة — خطوات الجيش الظافر — إلى خطوات الرقص ،  
من التحفز إلى الاندفاع والقفز . وما أشبه دخول اللحن الأساسي الأول بعد  
المقدمة . بتدفق مياه النبع الجبل ، عند بداية الأنهار العظيمة ، وتكسر  
فوق الصخور شلالات تكبر أو تصغر تبعاً لطبيعة الأرض ، وقوة الانحدار .

لقد تحدثنا عن أبلدون والموزى التسع ، ولكن الحركة الأخيرة ستقدم لنا  
إليها غريقيًا جديدًا ، هورب الكروم والنشوة : ديونيزوس ، الإله الشاب  
الذى تخرج على يدي أستاذة سيلينوس ، وكان الأستاذ دنا حيًا من دنان  
الحمير ، الحركة الأخيرة هي لحن النشوة العلوية وقد بلغت ذراها . وكأني  
بيتهوفن وقد نسي نفسه ، وشأن سمفونيته . بل كأني بالموسيقى وقد نسيت أمر  
بيتهوفن فانطلقت وحدها ، تحيا حياتها وقد تحولت بشراً سويًا .

تلك شذرات من السمفونية السابعة ، وجب عليك أن تعود إلى سماعها  
في سياقها . فالسمفونيات تسمع كاملة ، كما أن عمارة المساجد التاريخية ،  
والكاتدرائيات الكبرى . لا ترى إلا دفعة واحدة . فلنستمع إلى هذه السمفونية  
المشهورة من مقام لا كبير ، ألفها بيتهوفن في خير سنى حياته : عام ١٨١٢ ،  
عندما كان الملوك والإمبراطرة والملكات يستمعون إلى موسيقاه ، وهم يحتفلون  
بانتصارات ولنجتون على الفرنسيين في إسبانيا .

وكثيراً ما سألت السائلون : ما هي أحب سمفونيات بيتهوفن إليك ، فأجبهم :  
الخامسة فالسابعة فالثالثة فالتاسعة . . . وقد يلاومني البعض قائلاً : وماذا تركت ؟  
فأجيبه : لم أترك شيئاً ، إنما أنت قاطعتني ، ولو تركتني لبلغت آخر سمفونيات  
بيتهوفن في حي . . . وهي الأولى !

حركات السمفونية السابعة :

- |                              |                      |
|------------------------------|----------------------|
| 1. Poco sostenuto, Vivace.   | 2. Allegretto.       |
| 3. Presto, Presto meno assai | 4. Allegro con brio. |

## السمفونية الثامنة

### مقام فا كبير ، مصنف ٩٣

نستمع إلى السمفونية الثامنة لبيتهوفن . وكأني بغالبية عشاق الموسيقى المتطورة يتساءلون : ماذا تكون هذه السمفونية الثامنة ، تجيء في ترتيب السمفونيات بعد الثالثة ، سمفونية البطولة « إيرويك » ، والخامسة ، سمفونية القدر يدق الأبواب ، والسادسة ، « الباستورال » ، وهي السمفونية الريفية ، والسابعة إلهة الرقص والشجى . ماذا تكون السمفونية الثامنة بعد كل تلك العظائم ، وماذا يكون موقفها بين السابعة ، والتاسعة ، الكورالية ، الشائعة الهائلة ؟

ثم لماذا نعرف كل تلك السمفونيات ، ونجهل أمر هذه السمفونية الثامنة ، كما نجهل أمر الرابعة ؟ لأننا إذا عرفنا في الأولى والثانية استهلال العبقرية الطالعة ، فإننا نتقل بين السمفونيات الفردية ، فنكتشف أننا نعرفها كلها : الثالثة ، والخامسة ، والسابعة ، والتاسعة . ولا نعرف من السمفونيات الزوجية غير السادسة ، وهي الباستورال ، سمفونية الريف والدعة ، ورقصات الفلاحين ومرحهم ، تقطعها عايمهم سحابة صيف ، وعاصفة صيف ، تنقشع بعد قليل .

وللإجابة عن تساؤلنا يحسن أن نعود إلى واحد من أصول الفن ، وهو مبدأ المقابلة والمفارقة ، فبيتهوفن يخرج من العمل الذي يجيش بالأفكار ، ويتفجر كالبراكين ، وينوء بأثقال العالم كأنه إله إقيانوس يحمل الأرض على كتفيه ، يخرج من كل تلك الأعمال الشائعة ، لينصرف تبعاً لحسه المرهف ، إلى عمل خفيف الظل والخطى .

والسمفونية الثامنة ، بعد السابعة ، وقبل التاسعة ، هي ذلك العمل خفيف

الظل والخطى — مثلها بين سمفونيات بيتهوفن مثل رواية « كما تشتهي » أو « حلم ليلة صيف » بين روايات شكسبير الهائلة من أمثال عطيل ، ومكبث ، وهاملت .

أو إذا شئت ، فالسمفونية الثامنة هي العفريت الصغير « بك » ، رسول ملك الجن « أوبيرون » في رواية « حلم ليلة صيف » ، يلعب بلحى الكبار ، وينفث سحره تحت أجفان تيتانيا ، فتصحو من غفوتها لتقع في غرام العامل الأثني بوتوم ، وقد أبدل الساحر رأسه برأس حمار .

السمفونية الثامنة صغيرة الجرم ، مثل « بك » ، خفيفة الدم ، مثل بك . لا تأملات فيها ولا شجى . إنها في مؤلفات بيتهوفن مثل « حلم ليلة صيف » في مؤلفات شيكسبير ، بل هي فعلا عمل من أعمال الصيف . استوحاها بيتهوفن من صيفية قضاها في ريف بوهيميا ، مع رفاق رفاق الحاشية ، وأصدقاء مخلصين ، وبنات عاشقات ، وفتيات معجبات ، من أمثال الهنت النابغة بتينا فون آرهم ، ومثل فراوفون سافيني ، والأمير صديق بيتهوفن : ليشنوفسكى ، ثم الشاعر العظيم جوته .

سمفونية سهلة ، يسيرة على السامع ، وبذلك تكون عويصة على من يحاول شرحها وتحليلها . فالفراسة لا تتحمل مبضع المشرح ، ولا لمسة المحلل . والسمفونية الثامنة ليست فراسة جميلة فحسب ، بل هي شيطانة عابثة ضاحكة ، يمكن أن نتوقع منها أى شيء : أن تخطف غطاء رأسك ، أو تفك رباط حذائك ، أو رباط عنقك . يجب أن نعمل لها حساباً كما يعمل أهلنا حساب الجن في قولهم المأثور : اللهم اجعل كلامنا خفيفاً عليهم . كل ما أستطيعه في تقديمي للسمفونية الثامنة لبيتهوفن ، هو دعاء أن يجعل كلامي خفيفاً عليها .

## الحركة الأولى

استمع إلى مطلع هذه السمفونية الثامنة لبيتهوفن ، مقام فا . تهل علينا دون مقدمات . تهبط علينا من عليائها ، أو تشق علينا الحائط لتستولى على مشاعرنا ، أو تنقلنا إلى مشاباتها ومخابئها ، أو قل ، لترفعنا على أجنحتها كما حمل دهنش ، والجنية ميمونة ، الأمير قمر الزمان ، من محبسه بجزائر خالدران . ثم استمع إلى قسم العرض كله ، لتحقيق بنفسك صدق كلامي ، عندما شبهتها بالعفريت « بك » في رواية « حلم ليلة صيف » لشكسبير ، لا تحاول تفكيك اللحنين الأساسيين ، لأنني نويت في هذه المرة أن نسمع قسم التفاعل كاملاً ، وهو القسم الذي يستعيد اللحنين الأساسيين أشثاتاً وشطوراً ، وهما يتفاعلان هنا لا تفاعل الدراما ، وإنما تفاعل السحر ، أو تفاعل السيمياء .

وفي نهاية قسم التفاعل يعود اللحنان الأساسيان وقد انصاعا إلى مقام الحركة كلها « فا » .

## الحركة الثانية

كان يجب أن تجيء حركة بطيئة ، اندائتي ، أو أداجيو ، فإذا بها لا تتحول عن روح السمفونية ، فهي صورة جديدة يتقمصها العفريت « بك » لأنها الليجرو « سكرتساندو » ، متواجهة في رقة ، لا تبعد عنها روح الدعابة طويلاً ، فهي لا تفتأ تغمز بعينها اليسرى بين الآونة والأخرى ، برغم رتابة الإيقاع ، وانتظام تسلسل اللحن . استمع إلى بعضها واذكر أن بك ليس بعيداً .

ربما كان خير ما أعرف به هذه الحركة هو أن أسميها « لحظة موسيقية » ،



ويقينى أن فرانز شوبرت استوحاها كلها تهيأ لكتابة واحدة من لحظاته الموسيقية المشهورة .

### الحركة الثالثة

منويتو من النوع القديم ، عرد إلى بدء ، عرد إلى القرن الثامن عشر ، عود بيتهوفن ، وقد جاوز الأربعين ، إلى أيام شبابه .

وليس عجيباً من بيتهوفن ، وقد انصرف منذ سمفونيته الأولى عن حركة المنويتو المتمهلة ، إلى حركة الاسكرتسو السريعة ، أن يعود إليها فيما بين سمفونيته السابعة ، والتاسعة . إن منطق السمفونية الثامنة المداعبة ، التى سميتها « حلم ليلة صيف » ، أن تخلو من حركة بطيئة فيها شجن وتأملات ، أو حركة سكرتسو ، تتفجر كالحمم الطائر . وأن تحتوى على حركة المنويتو ذات الإيقاع الأنيق .

ولاحظ قسم التعارض أو المقابلة ، وهو « التريو » تلعب فيه الكلارينيت والكورنو ، ثم الفاجوتو دوراً أساسياً .

وتوكيداً لتعريفى بالسمفونية الثامنة على أنها « حلم ليلة صيف » نستمع إلى حركتها الرابعة ، « اليجرو فيفاتشى » فهى تطلع علينا بألحان تداعبنا ، وتعبت بنا ، وتسخر منا ، صورة من ألعيب « باك » رسول ملك الحن أوبرون فى رواية شكسبير السحرية . ومن يكون غير « باك » لحنها الأول ومن تكون غير تيتانيا ، لحنها الثانى ؟

فلنستمع إلى سمفونية « حلم ليلة صيف » ، مقام « فا » ، وحركاتها هى :

1. Allegro con brio.
2. Allegretto scherzando.
3. Tempo di menuetto.
4. Allegro vivace.

## السمفونية الرابعة

### مقام سي بيمول ، مصنف ٦٠

كلا لم أنس السمفونية الرابعة لبيتهوفن . فلكل شيء أوانه ، وكان علينا أن نبلغ من فن بيتهوفن منتهاه ، وأن نرقى إلى قنواته العليا لنعرف أولاً أين نحن منه ، ولنتحقق من عظمة الرجل وروعة الخلق الفني في سمفونياته الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة ، وفي بعض صوناتاته ، وكونشرتواته للبيانو ، وكونشرتو الفيوولينه الوحيد ، وفي رباعياته الوترية الأخيرة \* . يمكننا بعد كل ذلك أن نهبط من الأعلى إلى السهول والأودية الباسمة ، والمروج الخضراء . فنتعرف على السمفونية الثامنة — وقد قدمناها — ثم على السمفونية السادسة « الباستورال » وسنقدمها في الفصل التالي ، فهذه السمفونية الرابعة ؛

وليس معنى الهبوط من الأعلى أننا ننزل إلى فن رخيص أو سهل أو فج ، فبيتهوفن هو بيتهوفن فوق القمم أو بين الأودية ، بيتهوفن هو هو في السهل والحزن ، والوادي والجبل . ما أشبهه في هذا بشاعر الإنجليز الأكبر ، فشكسبير هو شكسبير في تراجيدياته ، كما هو في كوميدياته . فنه عظيم هنا وهناك ، وإنما يجدر بمن لا يعرف شكسبير أن يبدأ بمآسيه فينفذ معه إلى أعماق النفس البشرية وهي تصارع الأحداث وتغالبها ، حتى يقضى القضاء . بعد ذلك يمكنه التعرف على الكوميديات ، وهي أيضاً صور صادقة للنفس البشرية ، لا تصرعها الأحداث ، بل تترفق بها ، وتقبل أن يتغلب عليها الإنسان بمرحه وتفاؤله ، فيرق له قلب القادر .

وهناك موسيقى عظيم شعر بحسه المرهف ، وأدرك بعقله الكبير أوجه الشبه

\* يشير المؤلف إلى سبق تقديم هذه الأعمال في « البرنامج الثاني » للإذاعة .

هذه بين شكسبير وبيتهوفن : ألا وهو برليوز فقال في مذكرات حياته : « ها قد تجلى لعيني شكسبير ، وإذا بيتهوفن العظيم جداً يطلع على في ناحية أخرى من الأفق . والانفعال الذي أثاره في نفسي بيتهوفن شبيه بما تملكني وأنا أكتشف شكسبير ، لقد فتح لي آفاقاً جديدة في الموسيقى ، مثلما كشف لي الشاعر عن عالم جديد في الشعر » .

جاءت السمفونية الرابعة مقام سي بيمول بعد الثالثة ( الإيرويك ) ، وقبل الخامسة ، سمفونية القدر بالباب يضرب ضرباته . جاءت تتوسط بين العمل الفخم الضخم الذي صور فيه بيتهوفن إعجابه وتأثره بالبطالة التي تمخضت عنها الثورة الفرنسية ، وبين السمفونية الهائلة المثيرة التي تمثل صراع الجبار وقد أناخ عليه القدر بكل كمله فأقسم ليغلبه بفنه ، وبكل ما انطوت عليه روحه من رجولة وبطولة ، وقدرة على الفرح .

أحس روبرت شومان بالسمفونية الرابعة البهجة الباسمة ، بل الضاحكة اللاعبة ، تقف بين سمفونية البطولة وسمفونية القدر ، فشبهها بغادة إغريقية هيفاء تقف بين بطلتين من أبطال الأساطير الشمالية الرديئة . ونسج لأنفسنا بتصحيح تصوير شومان هذا فنقول بأن الغادة الإغريقية تنبئ عن الجمال والتناسق والكمال ، ولكنها لا تمثل في خيالنا الضحك ، والعبث ، والمرح الذي يسرى في أوعية السمفونية الرابعة . إنما عمل فريد حقيقاً في سمفونيات بيتهوفن ، لن يعود إلى مثله في قابل أيامه ، حتى ولا في سمفونياته الثامنة . لأن الفرح الذي هزكيان بيتهوفن أيام تأليفه للسمفونية الرابعة ، وكونشرتو البيانو الرابع مقام صول ، وكونشرتو الفيوولينة الوحيد مقام ري ، كان فرحاً مطلقاً أشرق به نفس متفتحة للحياة والهناء . لن تعرف نفس بيتهوفن في قابل أيامها هذا الفرح الشاب أبداً ، إنما ستعرف أفراح الفنان بانتصاره على الرزايا ، بفضل الفن ، أو أفراح الفنان بفوزه فيما ينشئ من أعمال . كان بيتهوفن في سنة السمفونية

الرابعة عاشقاً متيحاً ، وعاشقاً محبوباً أيضاً من الكونتيسة تريزافون برونشفيك ، تلك الفتاة الأرستقراطية السطحية . حدث هذا سنة ١٨٠٦ . وبيتوفن في السادسة والثلاثين من عمره ، وكان بيتوفن يقضى ربيع ذلك العام وأول الصيف في ضيعة صديقه الكونت برونشفيك ، ضيفاً عليه بقصر « مارتون فازار » بالمجر ، وهناك غزا قلب تريزا أخت الكونت ، بين أحضان طبيعة كريمة حنون . وكان يقدر لهذا الغرام نهاية سعيدة ، إذا صدقنا تريزا التي تقول بأنها في مايو من ذلك العام اعتبرت نفسها خطيبة لودفيج فان بيتوفن . ولكن هذه الخطبة ، وذلك الغرام ، انتهيا إلى ما انتهت إليه كل غراميات بيتوفن ، إلى غير نهاية ، أو إلى لا شيء . ويقول في ذلك واحد ممن ترجموا لحياة الموسيقى العظيم : « كان بيتوفن يضع المرأة حيث يضع الناس مثلهم العليا ، فلا صلة بين من أحب من النساء ، وبين حقائق الحياة . وهذا النوع من الحب ينتهي بانصراف الحب عندما لا يحقق واقع المرأة ما تخيله عنها العاشق الوهان . وبيتوفن هو المخطئ دائماً ، لأن الصورة التي يتخيلها للمرأة لا وجود لها في الواقع » . وقد وجدت في درج بيتوفن بعد وفاته سنة ١٨٢٧ ثلاث رسائل مكتوبة في يومين متوالين من شهر يولية ١٨٠٦ ، ليست ذات قيمة أدبية ممتازة ، ولكنها ، مثل أشباهها ، تشتعل بالجرى والهيام ، رسائل لا يمكن أن نصدق صدورها من رجل في السادسة والثلاثين من عمره ، فهي صورة من رسائل المحبين ما بين المراهقة وسن العشرين على الأقصى . لم يمكن الاستدلال على اسم المحبوبة التي وجهت إليها تلك الرسائل ، فقد أشار إليها بيتوفن في أوراقه بوصفها « الحبيبة الخالدة » . وانتهى الباحثون بعد لأي إلى استنتاج أشبه باليقين أن المحبوبة الخالدة لا بد أن تكون تريزا برونشفيك .

ليس ما يمنع إذاً أن نرى في السمفونية الرابعة صورة من صور الهناء الذي عرفه بيتوفن في حبه لتريزا . بل إن الظروف التي ألفت فيها السمفونية تعيننا على فهمها . إنها صورة حية لمباهج موسيقى باهر ، أحب امرأة جميلة جداً بادلته

حبيباً بحب. لن نحس في السمفونية بظلال قاتمة إلا في 'مقدمتها البطيئة'. ولكنها ليست عندى ظلال المأساة أبداً. حتى حركتها «الاداجيو» قصيدة غزلية من أجمل ما ألف بيتهوفن. وفيما عدا هذه المقاطع البطيئة، لن نسمع إلا هزجاً، ولن نحس إلا برقصات الفرح، وضحكات السعادة والهناء.

فلنبدأ بسماع المقدمة البطيئة، مع ملاحظة أن أربع سمفونيات لبيتهوفن تبدأ بمقدمات بطيئة، وهى تحتدى فن هايدن فى سمفونياته. ولكن مقدمات هايدن كانت قصيرة، بينما مقدمة بيتهوفن فى السمفونية السابعة عالم بأسره. ومقدمة السمفونية الرابعة أقصر من مقدمة السابعة، ولو لم تقل عنها أهمية. ومقدمات السمفونية الأولى والثانية من نوع مقدمات هايدن تماماً.. وأكرر هنا إشارتى إلى أن جميع المصنفات التى ألفها بيتهوفن فى فترة الهناء والنعم، فى ربيع حياته، والربيع شباب الزمان على حد قول الناثر العربى، تنضح كلها بهجة وهدوءاً: الكونشرتو الرابع للبيانو مقام صول، وكونشرتو الفيوالينة الوحيد مقام رى، والسمفونية الرابعة. أعمال تم حقاً عن راحة بال وطمأنينة نفس، وفرح بالحياة..

قد ترى فى المقدمة «الاداجيو» التى نسمع توتاً لوناً من ألوان الحزن، ولكننى أرى فيها صورة رجل يزعم أن يطلعنا على سر دفين من أسرار قلبه، سر يؤوده حمله، ويرجو أن يشاركه الناس فى هنائه. إنه يهيب بنا فى هذه المقدمة لنستمع إلى قصة حبه السعيد. أما إذا أردت تفسيراً فنياً لها فلتذكر أساساً هاماً من أسس كل عمل فنى. المفارقة، الكونتراست، فهو يبدأ فى الظلال ايجابيك بالضياء.

بعد المقدمة تنبض الموسيقى نبضات سريعة، وتتفجر ينابيع الفرح فجأة، وتنهمر ألحان الحركة الأولى فى مجموعتين: أولاهما إيقاعية الطابع، راقصة تنتقل إلى المجموعة الثانية بطريقة ساحرة دون التواء: لن تجد بين اللحنين

الأساسيين صراعاً ، ولا مفارقة كبيرة . كفى . بيتهوفن المفارقة بين المقدمة ، وما يتلوها .

اللحن الثاني يواصل أهازيج الفرع بطريقته وفي مقام مقارب . وأفضل الآن أن نستمع إلى المقدمة مرة أخرى دون أن نقف عند نهايتها ، وأن نواصل الاستماع حتى نهاية قسم العرض لتحس بذلك الانتقال من الضلال إلى الضوء ، ومن المسارة إلى الإيضاح والإفصاح .

وقسم التفاعل الذى يتلو قسم العرض يعتمد أكثر ما يعتمد على اللحن الأول ، وأجمل ما فى هذا القسم ختامه ، حين نستعد لعودة ألحان العرض فى القسم الثالث والأخير من الحركة . وفى هذا الختام للتفاعل يلعب الطبل دوراً هاماً ، يذكرنا بالدور الذى يلعبه فى الوصول بين آخر حركة سكرتسو السمفونية الخامسة ومطلع حركتها الأخيرة . ولهذا السبب وحده أحب أن نستمع إلى هذا الشطر من قسم التفاعل ، حتى عودة الألحان الأساسية . ورجائى أن نغنى بالاستماع إلى فقرة الانتقال التى أشرت إليها ، ويسهل التعرف عليها إذا أنصتنا لصوت الطبل فى هزيم يبدأ خفيفاً ، ويرتفع شيئاً فشيئاً حتى إذا بلغ قوته ، دخلت الألحان الأساسية ترقص فرحاً .

### الحركة الثالثة

« أدا جيو » فى تودة يقول عنها برليوز بأنها تعز على التحليل وما أصدق كلامه . لحنها ملائكى حنون يأخذ علينا أنفاسنا بمجرد بدء الإيقاع الذى يصطحب اللحن . والحركة كلها قصيدة حب كما قلت ، تعبر عن سعادة غير بعيدة عن الشجن ، ولكنه الشجن الذى يذكرنا بدموع الفرع ، ولذة الألم . أما برليوز فالألحان تذكره باللمحظة البالغة الأسى فى الكوميديا الإلهية لدانتى ، عندما تنهى فرنشسكا دا ريميني من سرد قصة غرامها على



دانتي ودائيله في الجحيم ، الشاعر اللاتيني فرجيل . وتنهض دموع فرجيل على خديه مدراراً. استمع إلى لحن الحركة الأساسيين : الأول يقدم على الوترية ثم تصاحبه آلات النفخ ، والثاني يدخل على الكلارينت وحدها باصطحاب خفيف من الفيولينات .

### الحركة الثالثة

« الليجرو فيفاتشي » من صميم الإسكرتسو ، وإن وضعت كلمة منويتو عنواناً لها ، وهي أيضاً تعز على التحليل ، مقامها يعود إلى سي بيمول ، المقام العام للسيمفونية ، بعد أن يكون قد تحول إلى مي بيمول في الحركة السابقة . ولحن الاسكرتسو يعارضه لحن التريو ، وهو لحن أبطأ أو أعذب ، تؤديه آلات النفخ باصطحاب الفيولينات في نبرات ناعمة ، ويكرر لحن التريو كما كرر لحن الاسكرتسو ، وفي النهاية يعود هذا اللحن الأخير .

### الحركة الأخيرة

أهازيج الفرع في الحركة الأولى لن تكون شيئاً مذكوراً إلى جانب أفراح الحركة الأخيرة ، إنك هنا تسمع ضحكات الهناء والمرح ، طليقة سريعة دون حرج . هذا الأسلوب في التعبير عن الفرع يختص به بيتهوفن دون الموسيقيين جميعاً ، وقد تشعر فيه بالأصل الفلمنكي لبيتهوفن .

فلنستمع إلى السمفونية الرابعة مقام سي بيمول من الديوان الكبير ، سمفونية الهناء والسعادة ، هناء الحب وسعادة الحياة ، سمفونية الربيع — كما أسميها — في حياة الموسيقى الألمانية الأعظم وحركاتها :

1. Adagio, Allegro vivace.

2. Adagio.

3. Allegro vivace.

4. Allegro ma non troppo.

## السمفونية السادسة ( الباستورال )

### مقام فا ، مصنف ٦٨

السمفونية السادسة هي المشهورة باسم « الباستورال » ، وترجمتها بالريفية ترجمة لا بأس بها . هذا واسم « الباستورال » من وضع بيتهوفن ، على قلة ماوضع أسماء لأعماله . ولقد حصر جورج جروث في كتابه عن السمفونيات التسع ، ثلاثة عشر مصنفاً أطلق عليها بيتهوفن أسماء أدبية منها السمفونية البطل « إرويك » ، والصوناتة المؤثرة « الباتيتيك » ، \* وصوناتة « الوداع والفرار والعودة » ، وأسماء أطلقها على بعض حركات رباعياته الوترية . أما أسماء صوناتة « ضياء القمر » ، و « الأباسيوناتا » ، و « الكونشرتو للإمبراطور » وغيرها ، فهي من اختراع الناشرين والنقاد .

وبيتهوفن عندما يطلق اسماً على عمل من أعماله فهو يعنى برنامجاً أدبياً بعينه يشتمله العنوان . فالسمفونية الريفية هي صورة صادقة لانفعال بيتهوفن بالطبيعة في مظهرها الباسم ، ومروجها الخضراء ، وعيونها وجداولها . بل هي أول ما تفصح موسيقاه وتعلن ولعه الشديد بجو الطبيعة الحلاب . وقد ندرك هذا الولع استنتاجاً في بعض مؤلفاته الأخرى ، ولكن مما لا ريب فيه أن بيتهوفن هنا خصص سمفونيته السادسة ليعبر بها عن شعور الفنان في جو الطبيعة الطلق ، لا ليرسم صورة واقعية لها . لذلك حرص أن يضع على رأس مدونة السمفونية الريفية هذه الجملة « تعبير عن المشاعر أكثر منها تصويراً » وقد حفظت قينا ضمن ما حفظت من آثار بيتهوفن ، ركنا من الريف الفيناوى ، إلى الغرب من عاصمة النمسا ، يصاقب ضاحية « هايلنجشتات » ، في موضع من « الفيزفالد » يعرف « بالفيزنتال » . وفي ضاحية هايلنجشتات - التي تحولت إلى حي من أحياء أطراف فيينا ، تبعاً لاتساع المدينة - كتب بيتهوفن وصيته

\* وقيل بأن الناشر اقترح هذه التسمية ووافق عليها بيتهوفن .

المشهورة بهذا الاسم . وفي موضع من الفيزنتال ، يسمى « بيتهوفن جانج » — كان حظي أن زرتة وذرعته ريحةً وجيئة — يحدثك أهل فينا عن أنه الموضع الذي أوحى إلى بيتهوفن بسمفونية السادسة . ولست ملزماً أن تصدق هذا بتفاصيله ، وأهم منه أن بيتهوفن طول حياته وجد في الطبيعة له أنيساً . وفي ذلك تقول إحدى حبيباته ، الكونتيسة تريزافون برونشفيك « كان يحب الانفراد بالطبيعة يفضي إليها بأسراره ، ويأتنس بها لتخفف عنه أشجانه . ولهذا ما أكثر ما قضى الصيف ضيفاً على أخى بقصر «مارتون فازار» . وهو قصر بضواحي بودابست . وكانت من عادة بيتهوفن في كل صيف ، أن يهرب إلى الريف القريب من فينا في هتزلدروف ، ودوبلنج وهایلجنشتات ، أو البعيد عنها في بادن ومودلنج . وهناك يقضى سحابة نهاره بين أحضان الطبيعة ، جالساً تحت شجرة ، أو متجولاً في الغابة ، أو مصاحباً للجدول يتأمل السماء الصافية ، وينشق عبير الأزاهير يحمله النسيم ، وينصت إلى خرير الماء ، وتغريد الطير . . قبل أن يصاب في سمعه . ويقول جورج جروث : عندما كان الناس يسألون خادمة الشاعر الإنجليزي وليام وردزورث عن الحجرة التي كتب فيها أشعاره ، كانت تقودهم إلى إحدى الغرف وتقول : « هذا هو المكان الذي يضع فيه كتبه . أما مكتبته فكانت الخلاء الفسيح » وينطبق هذا القول تمام الانطباق على بيتهوفن . فكان يخرج في الصيف إلى الخلاء يحمل دفترأ يدون فيه خطراته الموسيقية ، ثم يعود بتملك الاسكتشات ليصوغها أعمالاً كاملة في ليالى الشتاء بالمدينة .

وقد ترك بيتهوفن لنا برنامجاً مكتوباً لكل حركة من حركات « الباستورال » وهو برنامج بسيط جداً يفسح المجال لإحساساتنا دون أن يقيدها بتفاصيل لا قيمة لها .

يقول بيتهوفن عن الحركة الأولى إنها « الانطباعات البهجة التي يبعثها في النفس لقاء الريف » . لا تحاول وأنت تستمع إلى هذه الحركة أن تتعرف على بيتهوفن

منظر بعينه من مناظر الطبيعة . وإنما تصور شعورك أنت بالريف . أيًا كان الريف الذي تلتاق ذات ربيع أو صيف . ثم اعجب بعد ذلك كيف استطاع بيتهوفن بواسطة ألحان بسيطة غاية في السذاجة أن يوحى بهذا الإحساس وحيًا بالغ الصدق . استمع إلى مطلع الحركة الأولى . ولاحظ أنها تبالغ من نفسك هذا المبالغ بفضل أشياء عدة : اللحن البسيط الساذج ، واوله ، وإيقاعه ، والتحول فيه من الهتاف الخافت إلى الصوت الجهورى ، واختيار مجموعات الآلات التي تداوله ، كل هذا ندركه ونحس به في هذه الفقرات القليلة .

في الحركة الثانية : ينتقل بيتهوفن إلى شيء من التفصيل ، فعنوان الحركة « على ضفاف الجداول » ، حيث يجلس الشاعر الموسيقي فوق العشب السندس يتأمل السماء تعبرها سحب صيف في تجمعات يبعثرها النسيم . وينصت الشاعر الموسيقي إلى خرير الماء ينساب في الجداول ، وإلى تغريد الطييار . وهنا يجب الاعتراف بأن بيتهوفن ينتقل من التعبير عن الإحساس بالريف إلى تصوير الريف : بدليل أنه قبل ختام الحركة يحاول تقليد أصوات السمان والكروان والبلبل بالآلات الموسيقية . ولكن هذا لا يغير بحال الجو الوجداني ، ولا يحول سمفونية بيتهوفن السادسة إلى قصيد سمفوني .

الحركة الثالثة : عنوانها « الفلاحون يمرحون ويفرحون » ، وهي في صيغتها وموضعها تمثل « سكرتسو » السمفونية . لأننى أحب التوكيد مرة أخرى على أن السمفونية الريفية سمفونية كاملة في صياغتها . الحركتان السابقتان مصوغتان في قالب الصوتيات ؛ وهذه الحركة الثالثة سكرتسو بكل معانى الكلمة : لحناها الأساسيان ، ثم اللحن المعارض في « التريو » ، فالعودة إلى اللحن الأساسى للاسكرتسو . ولا يمنع ذلك من أن في الحركة تصويراً واضحاً لرقص الفلاحين والرعاة . ويبلغ من الواقعية أنك تسمع الفاجوتو وكأنه أرغول قروى ساذج لا يعرف من شئون العزف على أرغواه أكثر من إخراج نغمتين فا - دو - فا - دو . والأبوا في هذا الجو المرح يصورها بيتهوفن وكأنها أخطأت دورها في

الدخول . ويقال بأن بيتهوفن هنا يشير إلى جوقة موسيقى من القرويين كان يستمع إليها كثيراً بصاحبة مودانج ، وألف لها في أوقات فراغه رقصات لتعزفها ، وراعى فيها مقدرة أولئك الموسيقيين الجواله وأسلوبهم . فلا بأس من أن يغفو أحدهم . أو أن يتوقف عن العزف لحظة يتناول فيها كأساً من صاحب الحان ، دون أن ترى بقية الجوقة ، ولا السمعية في ذلك حرجاً . ذلك هو الجو الواقعي الذي يصوره بيتهوفن في الاسكرتسو . وفي آخره تظهر الفقرة العجيبة التي تذكر بما سيجي .

فالذي يتلو بهجة الهرج والمرج ، هو زعبوبة يتفرق الشمل على أثرها . ويجب أن تعرف شيئاً عن عاصفة الصيف في الريف الأوربي بعامة ، وقد جربتها وخبرتها من شرق أوربا حتى أقصى غربها . إنها تجيء فجأة دون إنذار ، وتنتهي بالفجائية نفسها بعد وقت طويل أو قصير . تبدأ بتغير وجه السماء ، وتجمع السحب ، وزيادة في سرعة الريح ، ثم ينزل المطر رذاذاً ، وترى البرق ثم تسمع إرصاده عن بعد ، وما من شك في أنه يقترب ، ونعرف ذلك من تضايق الفترة التي تمضي بين البرق والرعد . ثم ينهمر المطر ، وقد يقع الرعد بعد البرق توتاً ، وكأنه فوق رأسك . وبيتهوفن يبدأ عاصفته الموسيقية فجأة ، عقب الاسكرتسو . وما عاصفة بيتهوفن بأول العواصف في الموسيقى الأوربية ولا آخرها ، ولكنها من أعظمها نجاحاً ، بل لقد غدت منذ تأليف السمفونية عام ١٨٠٨ نموذجاً يحتذى ، وقد شبع الموسيقيون الرومانتيكيون بعدها تأليفاً لموسيقى العواصف ، وأشهرها فيما أذكر الآن غفو الحاطر عاصفة برليوز في « السمفونية الفانتاستيك » وعاصفة فاجنر في افتتاحية « الهولندي الطائر » ثم ما أكثر العواصف في موسيقى تشايكوفسكى ، وريشارد شتراوس ، ولا تنس العاصفة البحرية تدفع أمامها سفينة السندباد في « شهرزاد » رمسكى كورساكوف . وكيف لا يكون لكل مؤلف موسيقى عاصفته الخاصة ، بعد أن كتب بيتهوفن الحركة الرابعة من سمفونيته الريفية ؟ ولا تحسبن بيتهوفن المتجماً



فى تأليفها إلى زيادة فى آلات الأوركسترا ، والمدونة بين يدى وأنا أخط هذه السطور ، ولست أرى فيها سوى العدد المعتاد من الآلات ، حتى الطنبال ( التبانى ) لم يزد عددها عن اثنتين ، وهو المعتاد فعلا ، وقد يزيد إلى ثلاث . أين نحن من طابور الطبل الذى يعده لنا برليوز ليصور هزيم العاصفة من البعد والقرب ! إنما بيتهوفن صنع شيئا عجيباً بهذه السمفونية : إنه وفر طبلتى الأوركسترا المعتادتين طوال السمفونية : لانسع طبلًا فى الحركة الأولى ولا فى الثانية ولا فى الثالثة ، ولا فى الخامسة — نعم لا فى الخامسة ، فهذه سمفونية مؤلفة من خمس حركات ! — وكأن بيتهوفن حمجز الطبل لتصوير العاصفة وحدها . ولاحظ كيف يستعمل بيتهوفن السلم الكروماتيكنى ، والصفارة « الهيكولو » لتصوير زعبوبة الريح وصفيره .

الحركة الخامسة : وتوصل بما قبلها :

كانت « سحابة صيف عن قليل تقشع » انتهت بسلام ، ويخرج الفلاحون والرعاة من مخابثهم ، خروج الشمس تترنح بين نعام يتلاشى . ويرفع الناس عقيرتهم بالغناء ، وأكفهم يشكرون الخالق على نعمته ورحمته . تلك إذن هى السمفونية المشهورة يتعكز عليها غير المتمرسين بالموسيقى الرفيعة ، ثم يشيعون من جرائها الاستنتاج الخاطئ بأن ما يميز الموسيقى الغربية هو أنها تصف وتصور ، والصحيح أنها تستطيع هذا فعلا ، ولكن لا الوصف ولا التصوير فى طبيعتها الأصلية . فلننس الآن كل ما قدمناه من شرح ، ويكفينا أن نستمع إلى سمفونية من خمس حركات توحى بيوم جميل فى الريف ، أى ريف ، ذات ربيع أو صيف ، على ضفة الجدول ، وحشد من الفلاحين ينعمون بيوم عيد . ثم تحرمهم سحابة صيف وعاصفة ذات رعد وبرق وأمطار وزعابيب ، وتعود الطبيعة إلى هدوئها فينشد الفلاحون نشيد البهجة بعودة الصفاء ، ويرتلون أغنية شكر لله على نعمائه .

1. Allegro ma non troppo.

2. Andante molto mosso.

3. Allegro.

4. Allegro.

5. Allegretto..



## السمفونية الثانية

مقام رى ، مصنف ٣٦

فى عام ١٨٢٢ ، أى قبل خمسة أعوام من وفاة بيتهوفن ، تقدمت سيدة إلى الرجل العظيم وقالت له : إنك الموسيقى الذى لم يؤلف عملاً ضعيفاً أو تافهاً . فأجابها : لا تقولى هذا ياسيدتى ، فما أكثر ما أحب لإبعاده ونبذه من بين أعمالى ، لو استطعت إلى ذلك سبيلاً .

وهذا كلام مفهوم من رجل كانت مؤلفاته ترقى الدرج واحداً تلو الآخر ، وترقى لأن صاحبها أراد لها أن ترقى . ولم يختص بيتهوفن بهذه التقديمية والارتقاء ، فالفنان الصادق الأصل يكره أن يكرر نفسه ، ولا يميل إلى استغلال عمل ناجح له فى تحقيق نجاح جديد .

ويحق لنا أن نتساءل : لو فرض واستطاع بيتهوفن أن ينبذ بعض أعماله الأولى ، ماذا يكون حظ السمفونية الثانية ؟ إننى لا أتردد فى الإجابة على هذا بأن الأغلب أن يتخلى بيتهوفن عن سمفونيته الأولى . أما السمفونية الثانية ، فلا . نعم إن السمفونية الثانية لا ترقى إلى مستوى سمفونيته التالية ، وبخاصة السمفونيات الفردية : الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة ، ولكنى أزعم أنها تجدد لها مكاناً محترماً بين السمفونية الرابعة والثامنة . والحقيقة أن ما يجعلنا نهمل أمر السمفونية الثانية ، عائد إلى البون الشاسع ، والوثبة الهائلة بين هذه السمفونية والسمفونية التى تلتها ، وهى الثالثة المعروفة « بالإرويكاً » . وتصور أن تجيء « الإرويكاً » ، وهى التى تقف فى الصف الأول إلى جانب السمفونيات الشوامخ إلى جانب الخامسة والسابعة والتاسعة ، تصور أن تجيء بعد وقت قصير من تأليف السمفونية الثانية . ومع أن السمفونية الثانية ما تزال داخل النطاق ،

أو «الفورمة» ، التي عمل فيها هايدن وموزار ، فإنها قديرة أن ترفع رأسها قايلاً لتروى إلينا بإشارة عن التطور والتحول الذي يجري في فن بيتهوفن .

والسمفونية الثانية عمل بهيج طرير . حتى حركتها البطيئة لا حزن فيها ولا تأمل ، بل كلها استرواح وعدوبة وهدوء . والسمفونية بذلك تقدم لنا مثلاً جديداً على طبيعة الفنان بيتهوفن ، ينسى في فنه آلامه ، أو هو يغالب آلامه بفنه . فقد ألغت السمفونية الثانية عام ١٨٠٢ ، وقد بلغ بيتهوفن عامه الثاني بعد الثلاثين ، وبدأ تدهور سمعه يغير على هدوء نفسه . ويغير من أخلاقه ومن سلوكه الاجتماعي . لقد قضى بيتهوفن صيف ذلك العام في ضاحية هايلجنشتات ، بالقرب من فيينا ، وكان قد ذهب إلى هناك في مايو ولبت حتى أكتوبر . وفي السادس من هذا الشهر الأخير كتب خطابه اليائس إلى أخويه ، وهو الخطاب المعروف في تراجم الرجل باسم « وصية هايلجنشتات » والذي يشكو فيه بيتهوفن قسوة القدر في إصابة حساسته الأساسية في عمله ، والأساسية في اتصاله بالمجتمع ، ألا وهي حساسة السمع . ويقول في حاشية على ذلك الخطاب ، أضيف بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٨٠٢ : « أجل ، فإن الأمل الذي راودني عندما جئت إلى هنا ، وهو أن أشفي ولو بعض الشفاء ، يجب أن يفارقني الآن فراقاً لا رجعة فيه . وكما أن أوراق الخريف أصنافها الذبول ، فإن أملى أيضاً لوحه الذبول . . . يا إلهي ! هيء لي يوماً واحداً كله بهجة وفرح . . . فالفرح الحقيقي الذي يتجاوب في أرجاء نفسي ، أمسى غريباً عني . متى ، يارب ، أعود إلى أفراح الإنسانية والطبيعة ؟ أحقاً أن لا عودة إليها ؟ لا ، ما أقسى هذا وأنكى » .

فمن يصدق بعد سماع هذه الكلمات التي تمزق نياط القلب ، أن السمفونية الثانية ، الأخت الصغرى لسمفونيات الفرح والانطلاق : الرابعة والسابعة والثامنة ، وسمفونية أفراح الإنسانية جمعاء : التاسعة ، أقول من يصدق أن السمفونية الثانية تجيء وقت وصية هايلجنشتات ؟ فلنستمع إلى مطلع السمفونية

الثانية . عقب المقدمة البطيئة ، لنعجب أن يكون مؤلفها ، هو نفسه كاتب « وصية هايلجنشتات » .

والاسكتشات التي خطها بيتهوفن تحضيراً للمفوضية الثانية تجاور وتختلط باستكشات صوناتات ثلاث للفيولينة والبيانو تحمل رقم المصنف ثلاثين ، واستكشات ثلاث صوناتات للبيانو يحتويها مصنف رقم ٣١ . بينما تحمل السمفونية الثانية رقم المصنف السادس والثلاثين . تلك كانت عادة بيتهوفن ، أن يمضى في تأليف أكثر من عمل واحد ، في وقت واحد تقريباً . وقايل من رجال الفنون والآداب يستطيعون ذلك ، أو يمارسونه . وفي هذا يقول جوته : « إذا شغل ذهنك بعمل عظيم . فلا شيء يستطيع أن يزاحمه » . وأثر عن الكاتب والمؤرخ البريطاني اللورد ماكولى كلام في هذا المعنى .

والسمفونية الثانية مؤلفة على نمط السمفونية الأولى . بيد أنها تخطو في طريق التقدم والارتقاء . إنها أولا أطول نفساً من الأولى ، ثم إنها أبكر قوة وحرارة . ولكنها مازالت بالرغم من هذا تدرج في عداد سمفونيات القرن الثامن عشر ، وما برحت تحمل طابع تلميذ هايدن وموزار ، وطابع هايدن أكثر من طابع موزار . ومع أن حركة « المنويتو » في السمفونية الأولى ، قد تحولت إلى حركة « اسكرتسو » في السمفونية الثانية ، فلا جديد هنا سوى إحساسك في بعض اللحظات بأن فيها شيئاً لغير موزار ولغير هايدن . إنها نفحات لبيتهوفن تعبر صفحاتها هنا وهناك . ومن المؤكد أن « كودا » أي ذيل الحركة الأخيرة ، نفحة من هذه النفحات .

والآن نستطيع أن نتابع السمفونية من أولها لحناً لحناً ، ونبدأ بمقدمتها البطيئة . ولنذكر أن سمفونيات بيتهوفن ذات المقدمات البطيئة — على طريقة هايدن — أربعة : الأولى والثانية والرابعة والسابعة . وبيتهوفن ينتقل هنا من مقدمة هايدنية فحسب ، تجيء في السمفونية الأولى ، إلى مقدمات ترتفع في الأهمية ،

وتتعمق التعبير الفني فتبلغ في السمفونية السابعة شيئاً عظيماً حقاً . ولنلاحظ أن ما يميز مقدمة السمفونيات عموماً ، على ما يجيء بعدها ، هو ما يميز الأسلوب الخطابي من الفن الدرامي . إلا أن مقدمة السمفونية السابعة مع ذلك تعد من صميم الفن الدرامي . ومقدمة السمفونية الثانية وثيدة الخطى جداً ، عذبة الجرس ، تحفة أوركستراوية تظهرك ، حتى في هذا العمل الباك ، على قوة إدراك بيتهوفن لألوان آلات الأوركسترا .

فإذا ما بلغت المقدمة نهايتها ، اندفعت وراءها الحركة الأولى في سرعة باهرة : اللحن الأساسي الأول ، فالمعبرة التي تنقل اللحن الأول من مقام ري إلى اللحن الأساسي الثاني من مقام لا .

الحركة الثانية : بطيئة نوعاً ، أنيقة في طراوة حسناء يداعب الوسن جفنيها . مقامها لا من الديوان الكبير ، مصوغة في قالب الصوتيات ، أي أنها ذات لحنين أساسيين :

الحركة الثالثة : اسكرتسو ، مقامها يعود إلى مقام السمفونية ري من الديوان الكبير . تتألف من لحن أساسي يكرر ثم من اللحن المعارض المفارق ، فيما يعرف « بالتريو » ، ويعود لحن الاسكرتسو دون تكرار ليختم الحركة .

الحركة الرابعة : سريعة ناشطة ، مصوغة في قالب الروندو صوتيات . أي تتألف من لحن أساسي تداوله استطرادات ويعارضه لحن ثان .

بعد كل هذا ، لا أظننا نضن على السمفونية الثانية بإعجابنا . ولنذكر أن بيتهوفن ألفها في سن الثانية والثلاثين . ولو توفي بيتهوفن بعد الانتهاء منها لما جرت بذكرها الركبان . وتصور بعد ذلك أن موزار قضى في سن الزهور وترك لنا أعمالاً عظيمة جداً في المسرح الغنائي ، والتأليف الدينية ، وموسيقى الصحاب ، والكونشرتوات ، وأخيراً سمفونياته الثلاث العظام : المي بيمول .

( ٣٩ ) ، والصول مينور ( ٤٠ ) وسمفونية جوبيتر ( ٤١ ) . ولكن موزار كان واحداً من أعاجيب القرون في تاريخ الفنون : مثله كمثل رافايل المصور وشوبرت وشومان من الموسيقيين ، قضوا جميعاً في شبابهم ، ومع ذلك خلفوا أعمالاً تضعهم في أرفع مكان . أما بيتهوفن ، فقد كان تقدمه بطيئاً ، وكان يجب أن يمد في عمره ليكتشف العالم عبقرية الموسيقى الأول ، وفناناً من أعمق ما أخرجت بطون العصور .

فلنستمع في شيء من الرفق إلى بدء تفتح هذه العبقرية ، في السمفونية الثانية مقام ري من الديوان الكبير وحركاتها :

- |                                   |                   |
|-----------------------------------|-------------------|
| 1. Adagio molto, Allegro con brio | 2. Larghetto.     |
| 3. Scherzo, Allegro.              | 4. Allegro molto. |



## السمفونية الخامسة

دو صغير ، مصنف ٦٧

لا أدري لماذا تأخرت كل هذا الوقت قبل أن أقدم السمفونية الخامسة أعظم سمفونيات بيتهوفن ، بل أشهر مؤلف موسيقى في العالم وأبلغه . وكأمة أشهر هذه هي التي تفسر تأخيري . لأن شهرة السمفونية الخامسة ، والتقدم الذي أحرزته المسجلات الموسيقية ، كل هذه أساءت إلى السمفونية الخامسة أكبر إساءة في نفسي . ولو كانت هذه السمفونية عملاً معطوباً لمساعد الإسراف في سماعها على اكتشاف ما فيها من عطب ، وانتهى الأمر . أما وهي مؤلف نفذ إلى أعماق روحي ، استمعت إليه في أول شبابي ، وطول عمري ، واشتركت في عزفه . أما وقد درست مدونته ، وحللت أجزائه ، وأكاد أحفظه عن ظهر قلب ، فكيف أمكن أن يساء إلى مثل هذا العمل في نفسي ، حتى لا أتردد منذ سنوات في العودة إلى سماعه ؟

المسئول الأول دون شك هو المسجلات ، التي لم تقرب البعيد في الموسيقى فحسب ، بل أذلت العزيز الغالي : وإنك لتتردد أيام الأسطوانات ذات الثماني والسبعين دورة في الدقيقة أن تستمع إلى السمفونية التاسعة ، تجنباً لتغيير عدد هام من الأسطوانات وتقليب كل منها على وجهيها . ثم إنك لا تميل كثيراً إلى سماع الحركة الأخيرة للسمفونية « الحركة الكورالية » ، على الفونوغراف ، لأنها قلما تنجح في هذا التسجيل . لاسيما إذا كنت عرفت هذه الحركة ، وسمعتها حية أمامك على المسرح .

أما السمفونية الخامسة فما أيسر أن تدير أسطواناتها الثلاث ، وما أكثر ما تسمعها من كل محطات الإذاعة في العالم . بل أكثر من هذا ، ولمدة





أفضلها أنا على هذه التاسعة ؟ لأن السمفونية الخامسة في حدود الوقت الذي يستغرقه عزفها ، ولا أظنه يتعدى كثيراً خمساً وعشرين دقيقة ، بناء كامل لا عوج فيه ، ولا عيب ولا شرخ . بينما السمفونية التاسعة التي يستغرق عزفها ساعة وعشر دقائق ، وتتطلب آلات إضافية للأوركسترا وكورال كاملاً ، وأربعة مغنين سوليست من خيرة المغنيين ، بناء شامخ هائل ، تعنوله الجباه حقاً ، ولكن الدارس له ، المطلع على دخائله ، يكتشف شروخاً سطحية هنا وهناك ، ويلاحظ بعض العيوب في التفاصيل . شروخ وعيوب لا أهمية لها في البناء ، فهو بناء كامل شامخ . ولكنه لا يمكن أن يخفى بعض الهنات في السمفونية التاسعة لا محل لذكرها هنا ، كما لم أر داعياً للإشارة إليها في تقديمي لها منذ نحو خمس سنوات .

أما السمفونية الخامسة فهي شيء كالجوهر الفرد ، وقد فتحت كتابي عن « الموسيقى السمفونية » توتاً ، فوجدتني أقول عنها وأعتذر لتكرار نفسي هنا : درام من أربعة فصول ، يعبر عن أشخاصه وأحداثه بالنغم ، يذهب فيه الموسيقى إلى غرضه الرفيع مباشرة ، يخط قصته على صفحات الأفتدة ، أشهر السمفونيات وأبلغها . ألفها الرجل في عنفوان عبقريته وكمال بيانه ، فجاءت فريدة الدهر ، صورة من نفسه تشرئب إلى العلا . وتفتحهم الرزايا والحن ، فتتخذ سميتها إلى الفن في أرفع وأسمى مظاهره . هذا ما قلته عنها منذ نصف وعشر سنوات ، ويمكن أن أضيف إليه اليوم أن السمفونية الخامسة ذات قوة متدفقة ، ويران منداعة ، كأنها بركان هائج . والبركان غضبة مدمرة من الطبيعة . والسمفونية الخامسة غضبة فنان عظيم حيال القدر الواقف بالباب يضرب ضربات متلاحقة ، لإننا لم نخترع حكاية القدر يدق على الباب . لأن بيتهوفن قال ذلك فعلاً لصديقه شندلر وهو يفسر اللحن الأساسي الأول في السمفونية الخامسة . وكلمة اللحن الأساسي الأول هنا تفقد كل معناها الوجداني والفني على السواء . لا يوجد في الحركة الأولى من السمفونية الخامسة سوى لحن

واحد ، مسيطر ، مهيمن ، يطغى على كل شىء فيها . نعم إن الحركة مصوغة في قالب الصوتيات ، تتألف من لحن أساسى أول ولحن ثان ، يكونان قسم العرض ، وارتفاعان في القسم الثانى ، ثم يعردان لختام الحركة في قسمها الثالث . ولكن صفة اللحن الأول الإيقاعية تجرى في كل الحركة مجرى الدم في أوعيته ، بل هذا اللحن الأول هو القلب النابض للحركة الأولى ، والسفونية كلها إن أردت .

وبيتوفن يقدم هذا اللحن عند دخوله في أول السمفونية على كافة آلات الأوركسترا ، بادئاً على كل الوترية مع الكلازيت ، عارياً ، دون هارمونية ، ثم ما يلبث أن يتنقل بين الآلات ، وفي مرة بعد المدخل تشترك جميع آلات الأوركسترا دون استثناء في أن تعزف لا بيمول لا بيمول لا بيمول — فـ ، كما اشتركت الوترية كلها والكلازيت في المطلع ، وعزفت صول — صول — صول — مى بيمول . بعد ذلك تحس كأن هذا اللحن هو كل شىء ، ويخيل إليك أن جميع ما يجىء في الحركة الأولى متولد من شرارات الضربات الأربع التى يتألف منها اللحن الأساسى الأول . وأحب لك أن تسمع الحركة الأولى كاملة توتاً . دون التفكير بأقسامها ولا بأى منها . لأننى سأدفع بسفينتك في بحر عجاج متلاطم الأمواج ، سأضعك في صميم دراما موسيقية رائعة ، ما حاجتك إلى تحليلها وتفصيلها ؟

والآن وقد تنبها إلى شىء هام جداً في تاريخ الموسيقى ، بل وتاريخ الإنسانية ، فلنعد إلى الأرض قليلاً لأخبرك كيف شغلت هذه السمفونية مؤلفها أربع سنوات من سنة ١٨٠٥ حتى سنة ١٨٠٨ وهو يحور في ألحانها ، وينمق نسيجها ، ويطور إيقاعاتها . لقد بدأ بيتوفن تأليفها عقب انتهائه من « الإرويك » أى السمفونية الثالثة ، ولكنه انصرف عنها ليكتب قصيدة الحب والهناء ، وهو في غمار حبه لخطيبته تريزا فون برونشفيك ، في سمفونيته

الرابعة التي شبهها شومان بين الإيرويكما والسفونية الخامسة بالغادة الإغريقية السلهب بين عملاقين من عماليق الشمال . بعد ذلك يعمل في سفونية الخامسة حتى ينهى منها عام ١٨٠٨ . وبين هذه السفونيات الثلاث : « الإيرويكما » والرابعة والخامسة ، يبدو لنا بيتهوفن في صورة الإله الروماني « يانوس » يرى الماضي والمستقبل في وقت واحد . سيبدو لنا بيتهوفن شاعر ملاحم في « الإيرويكما » ، وبيتهوفن العاشق الوطن يغنى على أيلاه في السفونية الرابعة . وبيتهوفن الشيطان الساحر في سكرتسو السفونية الخامسة ، ثم بيتهوفن كواحد من عمالقة الإغريق المعروفين بالطيطان ، سيبدو لنا طيطانا يحارب الآلهة ، جباراً يتحدى القدر . هذا هو بيتهوفن الذي سمعناه تَوَّأ في الحركة الأولى للسفونية الخامسة . يتحدى القدر نعم ، ولكن من الخطأ القول بأن بيتهوفن انتصر على القدر . فن بيتهوفن هو الذي ستكون له الغلبة في النهاية على القدر . أما بيتهوفن الرجل فسيصرعه القدر ، وسيستسلم له في سنواته الأخيرة ، وهو مشيح بوجهه عنه ليحيا حياة متصوف يعتزل العالم . ويتجه إلى خالقه يشكوه همه ، ويشكره على نعمائه ثم يسلم الروح . بعد أن ياتفت إلى من حوله قائلاً في لحظة لا تينية دارجة : صفقرا يا إخوان ، فقد أنتهت المهزلة .

هل حدثتلك عن موت بيتهوفن ؟ راح بيتهوفن في غيبوبة طويلة بعد جماعته اللاتينية . ولكن بنيته القوية تغالب الموت في الغيبوبة أياماً ، والأصدقاء يتناوبون البقاء إلى جانب سريريه . ونحن في شهر مارس من عام ١٨٢٧ ، بضواحي فينا ، والبرد قارس ، والجليد يغطي كل شيء خارج المنزل . وبيتهوفن في غيبوبة لا يفيق ثم يحدث في السادس والعشرين من مارس شيء لا يصدق ، لو لم يؤكده أكثر من مصدر : يومض البرق ، ويقصف الرعد فجأة دون إنذار . . . وإذا بيتهوفن يرفع رأسه فجأة عن الوسادة ويفتح عينيه . ويرفع قبضة يده في حركة من يتوعد . . . ثم يسقط ميتاً .

بيتهوفن الذى سمعنا توتاً فى الحركة الأولى من السمفونية الخامسة هو قاصف الرعد ، الذى يهادد القدر بيديه ويتحداه ، وذلك يحمل الدراما التى سمعنا فصلها الأول .

أما فى الحركة الثانية فتسمع لحنا غنائياً طويلاً ، تتداوله الآلات وتجري عليه تنويعات جميلة . فان تظل حياة الفنان صبايحها ومساءها صراعاً مع القدر . أليس شاعراً يغنى ومفكراً يتأمل ؟

الحركة الثالثة : هى الإسكرتسو ، ولنستمع إليها الآن لأنها تضم واحداً من أعظم سكرتسوات بيتهوفن . ستمسمع الكيولونسلات والكونترباسات تعزف لحنا رهيباً . أشبه بصوت النذير . وأحبهك أن تعرف مقدماً أن الصوت ينذر بتفتح أبواب جهنم ، على صوت أربع ضربات القدر التى عرفنا فى الحركة الأولى . ولكنها تحولات هنا إلى نار حامية . وربما تحول القدر فى خيال بيتهوفن إلى أشباح تدور وترقص وتضحك — وستضحك أنت ربما عند دخول الكونترباسات فى لحن التريو ، وهى تعزف لحناً راقصاً كأنها أفيال ترقص — استمع إلى الإسكرتسو . ولكن لا إلى نهايته ، فهذا الإسكرتسو لا خاتمة له ، استمع إلى موضع منه سيكون لنا عنده كلام ذو شأن عظيم .

أحب أن تعرف أن هذا الإسكرتسو الجهنمى ، الذى ترقص فيه الأفيال ، كان قد عاد إلى مقام السمفونية دومنور . ولكن بيتهوفن يريد أن يختم الدراما العنيفة بصيحات النصر ، ويخرج من الصراع ظافراً . وترجمة ذلك موسيقياً أن يتحول عن المقام الصغير دو ، إلى المقام الكبير دو . وهذا الانتقال يتضح للسامع المدرك كأنه انتقال من الظلمات إلى النور . فكيف يجرى بيتهوفن هذا التحول ، دون أن تسكت الموسيقى لحظة بين الإسكرتسو والحركة الرابعة ؟ فلنعد إلى سماع آخر الإسكرتسو ، لتبين الهدوء الذى يل بساحته فجأة وكأن الموسيقى سكنت ولكنها لم تقف ، فالوترات تعزف تالفاً طويلاً .... بينما



الطبل يدق الضربات الأربع ، ثم يقطعها إلى ثلاث متتابعة كالوجيب ،  
بينما الفيولينات الأولى تكرر لحن مدخل الاسكرتسو مقطعاً ، وهي تحول  
المقام رويداً من دو صغير إلى دو كبير . وما إن يطمئن الأوركسترا إلى بلوغه  
الديوان الكبير ، وخروجه إلى النور ، حتى ينفجر مهللاً فرحاً ، باللحن  
الأول للحركة الأخيرة ، حركة الانتصار والغلبة . استمع إلى نهاية الاسكرتسو  
لتتابع هذا التحول ، أروع لحظة لا في حياة هذه السمفونية وحدها ، بل في  
حياة الموسيقى كلها . ثم واصل الاستماع حتى ختام السمفونية .

تلك هي السمفونية الخامسة ، لم أشأ أن أحشد حولها القصص الذي  
لا ينتهي ، مثل حكاية سيدة مغنيات عصرها لامليران ، يغمى عليها ،  
أو تصاب بنوبة تشنج عصبي وهي تسمع السمفونية لأول مرة بقاعة كونسرفتوار  
باريس . أو حكاية ذلك الضابط على الاستيداع من ضباط الإمبراطور  
نابليون ، يقف صائحاً من فرط حماسه بالحركة الأخيرة : الإمبراطور ،  
هذا والله هو الإمبراطور !

ومع ذلك لا أحب أن تفوتك أطرف حكاية عن السمفونية الخامسة ،  
وهي حكاية الموسيقى الفرنسي العجوز ، الكلي الاحترام ، ليزوير ، وكان  
أستاذ الشاب هكتور برليوز ، الذي قصها علينا في مذكراته . ذهب ليزوير  
للاستماع إلى السمفونية الخامسة لأول مرة ، وجلس في بنوار من بناوير قاعة  
الكونسرفتوار . وفي ختام الحفلة ، يسرع التلميذ برليوز إلى أستاذه يسأله عن  
رأيه ، فإذا الرجل يقول متأففاً . أفّ لهذه الموسيقى ، دعنا نخرج من هنا ....  
أريد أن ألتقط أنفاسي . . . هذا شيء لا يصدق العقل . موسيقى عظيمة ،  
ولكنها انحطت كياني إلى درجة أنني عندما أردت أن ألبس قبعتي ... أخذت  
أبحث عن رأسي .... فلم أجدها ! . وعاد إليه برليوز في صباح اليوم التالي  
ليسمع منه على هدوء قوله : « ليكن ما يكون ، يجب أن نتجنب تأليف مثل  
هذه الموسيقى » . ويرد عليه الفرنسي العظيم برليوز بالجملة التي حفظها

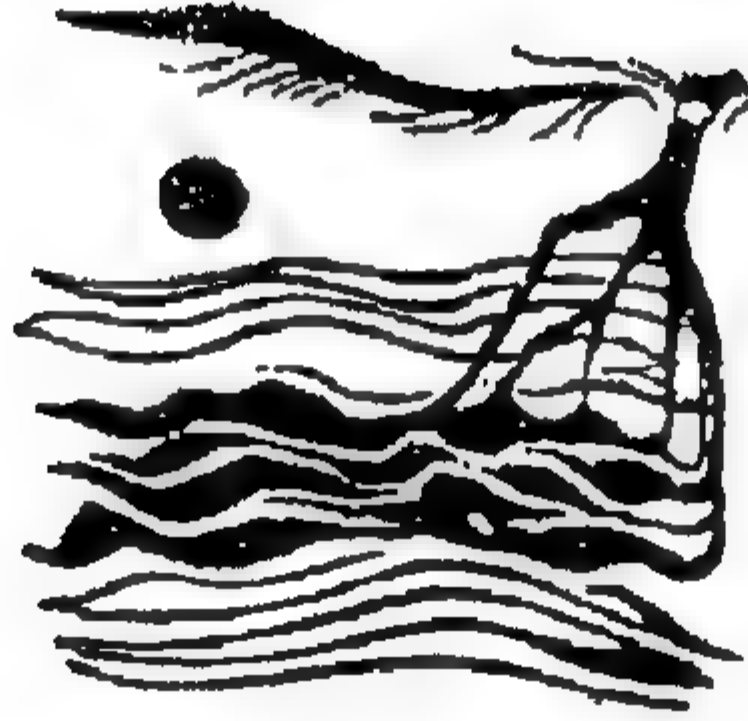


له التاريخ : « اطمئن ياسيدى الأستاذ ، لن يؤلف أحد كثيراً من مثل هذه الموسيقى ! » .

أطلت عليك الحديث ، حباً في السمفونية الخامسة ، أعظم أعمال بيتهوفن الوحيدة التى يعرفها القاصى والدانى باسم مقامها الموسيقى ، فيقولون السمفونية ، دو مينور وحركاتها :

1. Allegro con brio.
3. Allegro.

2. Andante con moto.
4. Presto.



## السمفونية الأولى

### مقام دو ، مصنف ٦١

أظننى تأخرت كثيراً فى تقديم السمفونية الأولى لبيتهوفن . وإذا أردت أن تكون فكرة عن الزمن الذى انقضى منذ بدأت بعرض السمفونية التاسعة — الكورالية . وكانت أول ما أعرض من سمفونيات بيتهوفن — فهو خمس سنوات على وجه التقريب . بدأت بالتاسعة . وأتبعها بالثالثة والسابعة . فالثامنة . فالرابعة فالسادسة ( الريفية ) فالخامسة ( سمفونية القدر ) . فالثانية . وهذا نحن نختم سمفونيات بيتهوفن التسع ، بالأولى .

لا شك فى أن أغلب المستمعين فى الشرق والغرب يميلون . ويعودون كثيراً إلى سماع السمفونيات الفردية . وقد يختلف الناس فى تقديرهم لهذه السمفونيات الفردية ، فبعضهم يضع الخامسة على رأس المجموعة كلها . ربما لعدم طاقهم على استيعاب الحركة الكورالية الأخيرة فى التاسعة ، ولأن هذه السمفونية الأخيرة من الضخامة والاتساع ما ينوء البعض بحمله . ولكن مما لا يكاد يختلف فيه الناس كثيراً ، هو وضع السمفونيات الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة فى أرفع مكان ، لا بين سمفونيات بيتهوفن وحدها ، بل بين ما أنشئ من موسيقى فى كل زمان .

وعلى أية حال فإن من حق أن احتفل اليوم بخاتمة أحاديثى عن سمفونيات بيتهوفن ، كما أرجو أن احتفل يوماً بخاتمة أحاديثى عن رباعياته الوترية الست عشرة ولكن لا أحسبني أكرر هذه الخاتمات فيما يختص بصونات البيانو الاثنتين والثلاثين ، ولا بصونات الفيولينة والبيانو العشر ، أو كونشرتوات البيانو الخمس فإنى مكثف بالنماذج الكبرى التى قدمتها وأقدمها لهذه الأعمال .

ماذا عن السمفونية الأولى لبيتهوفن ؟ أهى عمل شامخ ، هام ؟ لا أظن .  
وتحضرنى هنا كلمة للموسيقى الألمانى روبرت شومان ، تضع الأمور فى  
نصابها ، عندما يقول « إن الأعمال الباكورة لعظماء الرجال يجب أن ينظر إليها  
بطريقة تخالف نظرتنا إلى الأعمال الباكورة لرجال لم يتقدموا الصنفوف فى فنهم » .

فنحن لا نسمع السمفونية الأولى لبيتهوفن على أنها عمل عظيم ، ولكن لأنها  
من المؤلفات الباكورة لموسيقى عظيم . ولو مات بيتهوفن بعد تأليف السمفونية  
الأولى . فربما واصل العالم الاستماع إليها كعمل ثانوى لتلميذ أو تابع  
من أتباع هايدن وموزار فحسب . أما وأمامنا سلسلة السمفونيات من الثالثة  
إلى التاسعة ، شغل تأليفها حياة بيتهوفن كلها حتى قرب وفاته ، فإن من حق  
السمفونية الأولى علينا أن نعرفها . وأن نعاود سماعها ، لعلنا نرى فيها ومضات  
العبقريّة الطالعة . وما أحسبنا نرى هذه الومضات البيتهوفنية إلا فى حركة واحدة  
من حركاتها . هى الحركة الثالثة . وقد سماها بيتهوفن منويتو ، وأبكرها بختلاف  
عن كل ما كتب هايدن وموزار فى هذا الضرب . إنك تجس وأنت تستمع إلى  
هذا المنويتو أنه يومئ إلى فن جديد ، هو الذى عرفناه فى السمفونية الثانية  
وما جاء بعدها من سمفونيات باسم الاسكرتو . بذلك نبدأ بعرض هذه  
الحركة الثالثة ، حركة المنويتو . لأوضح لك ما أنا بسبيله . فالمنويتو فى الأصل  
رقصة أنيقة ، متزمتة ، أرستقراطية فى الغالب ، ولو أنها تحاولت على يد ابن  
الشعب هايدن إلى ما يشبه أن يكون رقصة ريفية ، مع التزام الأناقة .

وموسيقى القرن الثامن عشر موسيقى محترمة ، مهما غلت فى التطريب ،  
أو الفرح أو الدعابة ، فإن صنعتها تلتزم وقار المجتمعات المرفهة . وإذا  
كان هايدن المتأنق فى ملبسه وحياته وموسيقاه ، خرج بالموسيقى بعض الشيء  
عن جو الصالونات الفخمة ، إلى الطبقة الوسطى وإلى الشعب ، وإلى الريف ،  
فإنه لم يخرج عما نقول عنه صطلاحاً « حدود الأدب » . . . . .

وبيتهوفن كان الشائر الأول فى الموسيقى . وقد جاء فى عنوان كتاب ترجم

لحياته أنه « الرجل الذي حرر الموسيقى ». ومع هذا لا تتوقع أن تجد في سمفونيته الأولى الثورة العارمة التي تتفجر في سمفونيته الثالثة وما بعدها ، ولكنك ستشعر في « منويتو » السمفونية الأولى بروح الاسكرتسو ، بشيء يخرج عن « حدود الأدب » بالمعنى العام . وكثيراً ما ترجمت لكم هذا الاصطلاح الموسيقي الإيطالي بكلمات ، مزاح ، مرح ، دعابة . ومن الخير أن أضيف اليوم ترجمة جديدة « للاسكرتسو » ، وهي كلمة « نكتة » في معناها الدارج . وأحب أن تسمع منويتو بيتهوفن لتقضي في أمره بنفسك ؛ أهو رقصة البالات الأنيقة أم هو نكتة الاسكرتسو .

بعد هذا يجب أن نواجه أمر هذه السمفونية الأولى في صراحة : إنها لا تعدو أن تكون عمل تلميذ مازال متأثراً بدروس هايدن ، أكثر منه بروح موزار . وكلمة دروس هايدن لا تعني الدروس الفعلية التي تلقاها بيتهوفن على أستاذه . فقد كان هايدن معلماً لا يعني كثيراً بدروسه لبيتهوفن ، إلى درجة أن الفتى لودفيج اضطر إلى طلاب أصول الفن على أستاذ خاص ، من وراء ظهر هايدن . ثم انتهز فرصة رحيل هايدن إلى لوندرة ، وراح يقرأ الكونترابنت وفنونه على يد أعظم أساتذة الفن القديم في زمانه : يوحنا البريختسبرجر . والغالب أنه ألف سمفونيته الأولى إبان قراءته على هذا الأستاذ الكبير ، انتجاعاً للترفيه عن نفسه بتأليف عمل لا تقيده التزامات القدماء ، أو ماسميته أكثر من مرة « لزوم ما لا يلزم » ، وصفته الحقيقية أنه « لزوم ما يلزم » في فن « الفوجة » و « الكانون » وما تحتويه من قيود تخلصت الموسيقى من أكثرها بعد وفاة باخ ، وعلى أيدي أبنائه .

ولا يغرنك أن تجيء في مطلع سمفونية بيتهوفن الأولى تألفات هارمونية تبدو كأنها ثورة على الأوضاع . فقد بدأها بيتهوفن بالتألف السابع لا في مقام السمفونية دو ، ولكن في مقام « فا » على درجته الخامسة ، وهي دو . وأحب أن تعرف أن النقاد الموسيقيين يشبهون النقاد اللغويين ،

الذين لا يغتفرون لأعظم الأعمال في القصة ، أو في الرواية التمثيلية ، أقل خروج على القواعد . وتصور إلى هذا أن شاعراً عربياً في الزمن القديم عن له أن. يخالف الشعراء فيبدأ قصيدة في المديح ، لا بالغزل الرقيق ، ولكن بالسب العلني لحبيبتة ، والمطالبة لها بمقصورة خاصة من مقاصير جهنم مثلاً . لا عليك أن تجد في مطلع المقدمة البطيئة للسّمفونية الأولى خروجاً على قواعد التأليف . فهي أولاً مقدمة قصيرة ، أشبه بمقدمات هايدن ، ثم إن بيتهوفن ما يلبث أن يلتزم جادة النحو والصرف ، عندما يؤكد مقام دو كبير توكيداً لا ريب فيه ، في اللحن الأساسي الأول ، ويستقل متمثلاً للقواعد إلى اللحن الأساسي الثاني ، في مقام صول ، وهو أقرب المقامات إلى مقام دو . ثم يجيء التفاعل بسيطاً لا غرابة فيه ولا تجديد . ويعود للحنان الأساسي طابعاً منقادين لمقام السّمفونية دو ، مع بعض تحوير في الألوان الأوركسترالية .

ومع ذلك فالحركة تنبض بالحياة ، وإذا كانت نفحاتها الغالبة هايدنية ، فقد ترى أو تتخيل فيها نفحات بيتهوفن .

الحركة الثانية : تسير الهوينا في اعتدال . وأكاد أقول في تأني وتزمت . هذه الحركة ترنو إلى الورا وتمثل شيئاً خاصاً بموسيقى القرن الثامن عشر . يرى فيها البعض شبيهاً بعيداً بالحركة البطيئة من سمفونية موزار الأربعين ، وأرى فيها مع ذلك صورة من هايدن .

الحركة الثالثة : منويتو ، ولكن في سرعة كبيرة ناشطة ، يعتبره برليوز التجديد الوحيد في هذه السمفونية .

الحركة الأخيرة : سريعة متدفقة ، ضاحكة ضحكات الشباب يستقبل الحياة في بشر وانطلاق . ومع ذلك لن يخفى عليك رغم حبك لها وإقبالك عليها أنها شيء قريب جداً من سمفونيات هايدن الأخيرة .

أظنك تدرك الآن أننا بصدد عمل جذاب سهل ، لا يكاد ينبئ عن تفتح العبقرية الكبرى في الموسيقى . وتاريخ تأليف السمفونية الأولى غير معروف تماماً والغالب أن قد كتبها بيتهوفن بعد عامه الثامن والعشرين ، وقبل بلوغه الثلاثين . وربما كان من المفيد ، ونحن نقدم السمفونية الأولى أن نتعرف على بيتهوفن في شبابه ، عندما قدم على فيينا من مسقط رأسه على الراين بمدينة بون . جاء يحمل توصيات من الأسر الكبيرة في بون إلى الأرستقراطية الفيناوية . وأهمها توصية الكونت فالدهشتاين ، الذي نصحه بالسفر إلى فيينا وقال له : أريدك أن تتلقى روح موزار على أيدي هايدن . وتوصية أسرة فون برويننج ، أصدقاء بيتهوفن المخلصين طول حياته ، والحافظين للذكراه بعد وفاته . جاء إلى فيينا شاباً ربعة القوام ، كبير حجم الرأس ، على وجنتيه آثار جدري قديم . وشعره كستنائي غامق ، مما أضفى عليه مظهر أهل الجنوب ، بين أولئك الشقر شعراً البيض بشرة . ولذلك أطلق عليه البعض اسم « الاسبانيولى » ملابسه تبدو في فيينا على خلاف المودة ، هي ملابس شاب قادم من الريف ومع ذلك كان يكفي أن تبدو على من يقابل بيتهوفن أول مرة علائم التأمل والتعجب من شكله أو لباسه ، حتى يحذجه بيتهوفن بنظرات حداد غاضبة ، تلزم الرجل حدوده .

ومع أن الفتى بيتهوفن سكن في أول عهده بفينا غرفة في دور مسروق والدور المسروق في أوربا كما قد تعلم مكانه تحت السقوف المائلة ، المغطاة بالأواح الاردواز — فيما يعرف بالأتك ، أو بالمانسارد — فإن بيتهوفن لم يبق طويلاً في مسروقه ، فما أسرع ما تبنته واحتضنته الأرستقراطية الفيناوية ، وأغلبها ، نساء ورجالاً ، عشاق موسيقى ، بل ممارسون لها عزفاً ونقداً ، وتأليفاً في بعض الأحيان . عاش بيتهوفن في قصر الأمير ليشنوفسكى كأبه واحد من الأسرة العريقة . وبذلك قضى بيتهوفن نهائياً على علاقة النبلاء بالموسيقين وكانت



علاقة السيد بالخدم ، فأصبحت علاقة الند بالند ، علاقة شرف المحتد  
بنباله الفنان .

فلنستمع إلى هذه السمفونية الصغيرة ، وهي آخر ما تقدم من سمفونيات  
بيتهوفن ، وما دمنا قد بدأنا هذه السلسلة بالسمفونية التاسعة خاتمة سمفونيات  
بيتهوفن ، فالأولى بنا أن نختمها بسمفونيته الأولى ، ألفها فيما بين السنوات  
١٧٩٨ و ١٨٠٠ على الأغلب وهي تحمل رقم المصنف ٢١ ، مقامها دو من  
الديوان الكبير ، وحركاتها :

1. Adagio molto, Allegro con brio.
2. Andante cantabile con moto.
3. Menuetto : Allegro molto, e vivace.
4. Adagio, Allegro molto e vivace.





الكونشريتوات



## كونشرتو البيانو الثالث

مقام دو صغير ، مصنف ٣٧

أقدم الكونشرتو الثالث ، مقام دو صغير ، للبيانو والأوركسترا . وأرجو أن تحين الفرصة لأقدم لكم أشهر صوتيات بيتهوفن للبيانو ، فلهذه الصوتيات ، كما لكونشرتوات البيانو ، شهرة وأهمية في عالم الموسيقى ، تعادل شهرة السمفونيات والرباعيات ، بل وتفوقها عند الممارسين لفن الموسيقى ، وعازفي البيانو منهم على وجه الخصوص .

ولا ننسى أن بيتهوفن كان عازفاً على البيانو ، وعازفاً ممتازاً قبل أن يقصيه مرض سمعه عن منصة الحفلات ، وعن كثير من المجتمعات . وبيتهوفن خمسة كونشرتوات للبيانو والأوركسترا أشهرها الخامس المسمى الكونشرتو « الإمبراطور » والرابع من مقام صول كبير ، وكلاهما من أعمال الحقبة الثانية في التقسيم الفني لإنتاج بيتهوفن ، أما الثلاثة الكونشرتوات الأولى ، فإنها تمثل الحقبة الأولى ، عندما كان يقتنى آثار أستاذه هايدن ، وأستاذه الروحي الآخر موزار .

ولكني أكثر ميلا إلى وضع الكونشرتو الثالث ، مقام دو صغير ، ضمن مؤلفات الحقبة الثانية ، ولو أن بيتهوفن ألفه عام ١٨٠٠ أى فيما يعتبر أواخر الحقبة الأولى . فإنك لا تشك ، وأنت تسمع مطالع هذا الكونشرتو ، في طابعه البيتهوفنى . ولا يصعب على المحلل الموسيقى أن يجد على طوال الكونشرتو نغمات الرجل العبقري . بل إنك ستستمتع في الحركة الثانية إلى واحدة من أجل وأعظم مؤلفاته في الإيقاع البطيء . ولنعجل لنسمع بعض فقرات من هذه الحركة الثانية فنذكر على التو أننا حيال بيتهوفن الذى نزل بالموسيقى من عالم الرقة والأناقة إلى أبعد أغوار المشاعر ، وسبر بها أعماق الوجدان .

في هذه الحركة الثانية ابتعد بيتهوفن بعداً كبيراً عن مقام الحركة الأولى ، وهو دو صغير ، إلى مقام مى كبير . وسيعود إلى مقام دو صغير في الحركة الثالثة . فيما يعتبر دقة المعلم حقاً . فلنستمع إلى نهاية الحركة الثانية ، وننتقل منها إلى مطالع الحركة الثالثة لنذكر بعض وسائل الانتقالات بين المقامات عند بيتهوفن ، وأن هذا الرجل الموهوب كان واعياً للصلات الخفية ، الصلات الروحية ، بين المقامات ، بما لا نتحدث عنه الكتب ، ولا ترسمه القواعد .

آسف أن أقدم الكونشرتو بهذه الطريقة المعكوسة ، وما كنت بحاجة إلى تنكب الطريق السوى في عرض عمل من أجمل أعمال بيتهوفن ، اخترته وفضلته مدفوعاً بشعورى أن هذه موسيقى يجرى في عروقها دم الشباب ، الشباب المتوثب المقبل على الحياة إقبال الواصل من ظفري وانتصاره . فلندخل إذن البيوت من أبوابها ولنستمع إلى الكونشرتو من مطلع الأوركسترا الباهر . وفيه يقدم بيتهوفن لحنه الأساسيين فيما يقرب من الكمال .

إننى وأنا أعد لكم هذه الأحاديث أكتشف وقائع لم أكن أعرفها من قبل ، إذ أن مطالعاتى الماضية ، قبل أن أعنى بالتحضير لهذا العمل ، كانت تركز في تفهم الموسيقى ذاتها ، ودراستها دراسة التخصص ، دون نظر إلى الظروف التى أحاطت تأليفها . عرفت مثلاً بأمر قصة ظريفة حكاهها صديق بيتهوفن الشفاليه فون زايفريد ، وكان عليه في الحفلة الأولى لعزف الكونشرتو أن يجلس إلى جانب بيتهوفن يقلب له صفحات المدونة الموسيقية الموضوعة على حامل البيانو . يحدثنا فون زايفريد عن الارتباك الذى ألم به ، وهو جالس بجانب أستاذه في حفل محافل ، ينظر إلى الأوراق المطلوب منه أن يقلبها ... فيجد أغلبها بيضاء من غير سوء . . مجرد خطوط رأسية تحدد المازورات ... أما فيما بين الخطوط فبياض في بياض ، إلا بعض نغابيش الفراخ هنا وهناك ، أو رموزاً هيروغليفية على حد قول الشفاليه فون زايفريد ، يتذكر بها بيتهوفن ما عليه أن يعزف . . . ويلكز من آن لآخر ذراع



صديقه وكأنه يقول له : ما رأيك في هذا المقالب ؟ هل شربته من كيعانك ؟  
أقص هذه القصة لأنها قد تفسر حيوية هذا الكونشرتو . فالرجل ألفه  
في رأسه فحسب ، ولم يكتب منه إلا مدونات الأوركسترا . . . وذهب إلى الحفل  
الأول يعزفه من الذاكرة في أغلبه ، يكتبه على هدوء فيما بعد . فلنتصور  
بيتهوفن ، ونحن نستمع إلى دخول البيانو ، يؤدي دوره وهو يطالع من ورقة  
بيضاء .

لنتقل الآن إلى " الحركة الثانية شديدة البطء ، وهي التي تعجلت  
أمرها ، ودعوتكم لسماع أولها . ولا بأس فيما أظن أن نتابع الاستماع إلى بعض  
منها مرة أخرى ، وبخاصة إلى اللحن الثاني من ألقائها .

وفي الحركة الأخيرة يعود بيتهوفن إلى مزاج الرجل المرح الطرير ، ويندفع  
بقوة شبابه ليقدم لنا هذا الروندو الأول في لحنين .

ولنتبه إلى فقرات التصرف والاستطراد التي يعود بعدها بيتهوفن إلى  
اللحن الأساسي للروندو .

هذا إذن هو بيتهوفن ولما يبلغ الثلاثين من عمره ، يؤلف ، ويقوم بعزف  
مؤلفاته في الحفلات العامة ، في الزمن الحالى عندما كان البيانست المحبب  
إلى أرستوقراطية فيينا ، يرتاد مجتمعاتها ، ويعشق بناتها ، ويضحك ، ويدير  
المقالب العابثة ، ويتقدم إلى البيانو فيتحول إلى سيل عرم من موسيقى الوجدان  
وهو يرتجلها بطريقة خلابة تبهر سامعيه .

Allegro con brio - Largo - Rondo (Allegro)

## الكونشرتو الخامس « الإمبراطور » للبيانو والاوركسترا

مقام مى بيمول ، مصنف ٧٣

فى سنة ١٨٠٠ بلغ بيتهوفن العام الثلاثين من عمره ، وبدأ فى مطالع القرن الماضى المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفنى ، حسب التقسيم الذى اقترحه الناقد ده لينز لمؤلفات بيتهوفن . وكانت حقبة الخمس السنوات التى انقضت فيما بين عامي ١٨٠٤ و ١٨٠٩ مليئة بالحياة ، وحب الحياة ، والنشاط ، والخلق الفنى لهذا الجبار الموسيقي . فى تلك الحقبة ألف كونشرتواته للبيانو : الكونشرتو الرابع مقام صول ، والكونشرتو الخامس مقام مى بيمول ، وكونشرتو الفيولينه الوحيد مقام رى ، وافتتاحيات « ليونورا » و« كوريولان » ، وصوناتى البيانو : « الثالدهشتاين » و « الاپاسيوناتا » ، والرابعيات الوترية الثلاث المهداة إلى الكونت راسوموؤسكى ، والرابعة الوترية العاشرة ، والسفونونية « البطل » الإيرويكى ، وسفونونية القدر ( الخامسة ) . ست سنوات فحسب تخرج خلالها هذه الأعمال العظيمة كلها .

لقد أتيج لنا أن نقدم هنا أغلب هذه المؤلفات ، وخلق بنا أن نقدم الكونشرتو الخامس للبيانو ، خاتمة كونشرتوات بيتهوفن كلها وأعظمها ، وأقواها . حرص الخلف على إطلاق اسم الإمبراطور على هذا الكونشرتو ، ولا نعرف ذلك علة إلا أن تكون تعظيماً وإجلالا لقدر الكونشرتو الخامس مقام مى بيمول . وقد عرفنا بيتهوفن كارها لتلك النعرت التى تشبه العلامات التجارية . ولا نحسب أن كلمة إمبراطور كانت محبة بنوع خاص إلى بيتهوفن ، بعد ما سمع سنة ١٨٠٤ بأن بطله الكبير من بين الأبطال — نابليون بوناپرت — قد تحول عن مبادئ الثورة الفرنسية ، ونادى بنفسه ،

أو دفع الشعب إلى النداء به . إمبراطوراً للفرنسيين . فراح بيتهوفن يضرب على اسم برنابرت في مدونة سمفونيته الثالثة الإيرويكيا ، ليضع بدله كلمته المشهورة : « ألفت في ذكرى رجل عظيم » .

والكونشرتو الإمبراطور ألف في محنة وطنية ، فإن نكبة كبرى حلت بالنمسا عام ١٨٠٨ عندما سقطت فيينا عاصمة الهابسبورج تحت أقدام جيوش نابليون : ولم يكن بيتهوفن إيطاطىء الرأس تحت وقر تلك المحنة ، بل راح يؤلف الكونشرتو الظافر في حمية ورجولة ، وبروح لا يعرف الهزيمة ، ولا يعترف لها بساطان .

على أننا نبعد كثيراً عن روح الموسيقى ، لو اندفعنا في هذا الطريق الوعر . إنما أردنا أن نحدد ظروف تأليف كونشرتو الإمبراطور . والفن الرفيع شىء لا يحده زمان ، ولا يقيد به الحدثان . وبيتهوفن يمثل أقوى ما يبلغه رجل الفن وهو يغالب الأشجان والآلام ، والمصائب الشخصية والعامة ، ليخرج فنًا للفن خالصاً . فالفن سيد لا مسود .

وفهم الكونشرتو الإمبراطور يجب أن يقوم على إدراك معناه وبنائه الموسيقي . لا على موحياته الأدبية أو التاريخية . والكونشرتو بعامة مباراة بين آلة موسيقية منفردة — وهى « السولو » فى الاصطلاح الموسيقي — وبين آلات الاوركسترا مجتمعة . والكونشرتو الحقيقى ، لا المزيف ، هو والسمفونية سواء بسواء . لولا أن انفراد عازف السولو فى مواجهة خمسين أو سبعين أو مائة عازف يشكل صعوبة عويصة قلما ينجح فى اجتيازها مؤلفو الكونشرتوات ألا وهى صعوبة الموازنة بين آلة منفردة ، وبين آلات كثيرة مجتمعة ، مع الاحتفاظ بالأسلوب السمفونى . وما أسهل أن يؤلف العازف كونشرتو تكون فيه الغلبة لآلة السولو ، فيختل البناء ، وينزل الاوركسترا إلى درك الخدم والندل .

ومشكلة أخرى يعانىها مؤلف الكونشرتو ، وهى وقوعه فريسة للإعلان عن

مقدرة العازف ، والمباهاة بالصعوبات الآلية التي يحشد لها في مؤلفه ، فيجتازها العازف مثلما يسلك البهلوان طريقه فوق سلك مشدود ، أو يتشقلب من عقلة إلى عقلة ، معلقة في أعلى صرح السيرك .

ذلك لأن الكونشرتو بطبيعته مؤلف صعب الأداء ، لا مجرد الصعوبة ، ولا مجرد الإعلان عنها والمباهاة بها ، بل لأن دور الآلة المنفردة ، وهي تتبارى مع مجموعة الاوركسترا ، مباراة عازف واحد مع خمسين أو مائة عازف ، تقضى بأن يخرج السولو بكل قضا وقضيضه الموسيقى ليقف على قدميه ، ويرفع رأسه وسط طواير العازفين .

هذه الصعوبات والمشاكل الفنية يجب تقديرها إذا أردنا أن نفهم ونزن النجاح العظيم الذي حققه بيتهوفن في الكونشرتو الإمبراطور ، فالبناء هنا شامخ ، لا خلل في أجزائه ، ولا عوج في أعضائه . هو صورة كامامة مكبرة لجبار بين جبابرة الموسيقى ، وفنان من أعمق وأقوى من عرفت الفنون كلها في تاريخها الحافل .

وفهم الكونشرتو — أى كونشرتو — يفرض علنا مذاكرة ألحانه الأساسية لا في صورتها على يدي العازف المنفرد ، بل كما يؤديها الاوركسترا في بساطتها فالأوركسترا يقدم تلك الألحان بالطريقة « الدغرى » ، ثم يقول للسولو : « اتفضل ورينا شطارتك يا أمير » . والأمير هنا لا يمكن أن يكتفى بإعادة الألحان كما عزفها الاوركسترا ، وإلا صار أضحوكة بين العازفين . إنما هو يتلاعب بالألحان ، ويحيطها بهالات من النغم ، وينثر حولها من الزخرف الموسيقى ما تتفق وطبيعة الآلة الموسيقية التي يعزف عليها ، وتستنفد كل طاقاتها وممكناتها الفنية والآلية .

والحركة الأولى من الكونشرتو أهم حركاته بعامة ، وتكون في أغلب الأحيان ، ودائماً في الكونشرتو الكلاسيكى ، مصوغة في قالب

الصونانية . إنما يقتضينا تفهم هذا الكونشرتو أن نقول كلمة عن لازمة من لازمات الكونشرتوات ، وهى المعروفة بالكادنسة ، ذلك الفصل الهام من فصول الكونشرتو ، كان المؤلف الأصلي فيما مضى يتركه فراغاً يملأه العازف ارتجالاً ، أو بما يشبه أن يكون ارتجالاً . ويبدو أن بيتهوفن أحس بأن الكونشرتو الخامس بعضلاته النافرة ، وخطواته الظافرة ، لا يحتمل توقفاً ولا تريثاً . فيجىء في مدونة المخطوطة ، وفي موضع الكادنسة من الحركة الأولى ، ويكتب بخط يده ، وباللغة الموسيقية المتداولة أى بالإيطالية ، هذه الجملة :

Non si fa una cadenza, ma attacca subito al seguente.

بمعنى أن لا تؤدى هنا كادنسة ، بل يقتحم العازف مايتلو من موسيقى .

ودليل على أن ذلك لم يكن مجرد فكرة طارئة اقتضاها الرد والاستطراد ، بل إنه تصميم أساسى فى بناء هذا الكونشرتو ، هو أن بيتهوفن صنع شيئاً عجيباً فى الكونشرتو الإمبراطور ، فلم يبدأه كما تبدأ الكونشرتوات عادة ، أى باستعراض الألحان الأساسية من الاوركسترا ، ولا حتى باستعراض الألحان الأساسية على البيانو ، إنما يطالع علينا الكونشرتو بفقرات حرة عنيفة تشبه الارتجال ، وتذكرنا بالكادنسات . فما إن يعزف التآلف الأساسى الكبير لمقام مى بيمول حتى يهجم البيانو بتلك الفقرات ، تتخللها زخومات الاوركسترا بتآلفات هارمونية غير التآلف الأساسى الكبير ، آخرها تآلف النغمة المسيطرة ( الدرجة الخامسة ) . وهذه المقدمة الشبيهة ببوابة عظيمة ، أعمدتها تلك التآلفات الاوركسترالية ، ستعود مرتين خلال الحركة الأولى ، فهى إذن ليست خارجة على النظام العام فى الكونشرتو ، وإنما هى ركن أساسى فى بناء الحركة . إنها تعلن انتهاء قسم التفاعل فى الحركة الأولى وبدء قسم إعادة العرض فى ختام الحركة ، وقبل الكودا الطويلة .

وقانون المقابلة والمفارقة فى العمل الفنى يتضح فى هدمو الحركة الثانية ،

بيتهوفن

وهى لحن من تلك الألحان البيتهوفينية الساسة الساذجة ، تفيض شعراً وتمزج غناء .

وليس هنا موضع التحدث ببراعة تميز بيتهوفن ، وطريقته في الانتقال بين المقامات . فمقام الحركة البطيئة بعيد جداً عن المقام المرسى للكونشرتو . مقامها سى من الديوان الكبير ، ومقام الكونشرتو مى بيمول من الديوان نفسه . ويجب أن يعود الكونشرتو إلى مقام مى بيمول في الحركة الثالثة . وبيتهوفن كان في إمكانه أن يقف عند نهاية الحركة الثانية ، ليستأنف الكونشرتو حركته الثالثة ، في صيغة الروندو . ولكنه أثر أن لا يتوقف العازف ، وفضل أن تتصل الحركة الثانية بما يليها دون مقاطعة . واقتضاه ذلك أن يتحايل على تآلفات البيانو والأوركسترا ، فينقلنا عند نهاية الحركة الثانية في رفق وتؤدة ، من مقام سى كبير إلى مى بيمول ، مع ما بينهما من ضعف آصرة القربى ، ولذلك أحب أن تنتبه إلى هذه النقلة السحرية بين آخر الحركة الثانية وأول الحركة الأخيرة ، وهذه الحركة الأخيرة مصوغة في قالب الروندو .

Allegro - Adagio un poco mosso - Rondo : Allegro



## الكونشرتو الرابع للبيانو والأوركسترا

### مقام صول، مصنف ٥٨

عندما يحدث أن أقدم أكثر من عمل لمؤلف موسيقى واحد ، أخشى أن أكرر نفسي ، فما بالك وأنا أقدم اليوم بيتهوفن للمرة الرابعة والعشرين\*؟ وقد أتخشى التكرار بأن أدخل إلى العمل ذاته دون مقدمات ، مكتفياً بما سبق لي في عمل سابق من تقديم المؤلف . أما في حالة بيتهوفن فلأنني لا أتوانى في تقديمه هو نفسه مثل عمله حتى في المرة الرابعة والعشرين ، لأن شخصية هذا الفنان الهائل في ذاتها درس وعبرة .

أقدم الكونشرتو الرابع مقام صول للبيانو والأوركسترا ، وبهذا الكونشرتو أكون قد عرضت أهم مؤلفاته في ذلك الباب ، وقد ألفت من قبل الكونشرتو الأول والثاني ، وهما من أعمال شبابه ، أو ما يعرف بالدور الأول من أدوار تطوره الموسيقى .

إن مجرد تحليل الكونشرتو الرابع يفتح لي باباً في حياة بيتهوفن ، يلقى ضوءاً على مراحلات العمل الفني . لقد ألفت بيتهوفن هذا الكونشرتو عام ١٨٠٥ ، أي في عامه الخامس والثلاثين . وكان قبل ذلك بسنوات قد بدأ يحس ببؤاس المرض الذي أصاب سمعه وانتهى به إلى الصمم المطبق . وفي بداية شعوره بالعلالة الخطيرة ، حرر وصيته المشهورة التي توحى بالمآسى الإغريقية ، وهي المعروفة بوصية « هايلجنشتات » . ولعلنا لاحظنا في ما عرفنا أو سمعنا من أعمال بيتهوفن حيوية الموسيقى ودلالاتها على حب الحياة عنده ، وقوتها . فلم يكن بيتهوفن من النوع الانطوائى الذى يحتوى حياة المجتمعات .

جاء من مسقط رأسه على ضفاف الراين بالبهجة ، وفي دمه روح نبيل

\* في حساب ما قدم المؤلف للإذاعة وقد داول بين السمفونيات والرباعيات والصوناتات إلخ .

الراين والموزيل . وكان من سلالة تترد إلى أصل فلمنكى ثم عاينه كلمة van في اسمه ، وكل ذلك يوحى بشخصية مريحة ، تقبل على الاجتماع ، وتحب الناس وتغرم بالنساء وكل مباحج الحياة . وانتقل بيتهوفن من مدينة بون على الراين إلى عاصمة إمبراطورية الهابسبورج في أواخر القرن الثامن عشر ، شاباً بارعاً في العزف على البيانو ، وقد وفد على فيينا يكمل دراسته الموسيقية على خيرة الأساتذة ، فيصطفيه المجتمع الفيئاوى المرفه الأنيق ، ويقبل عليه أولاد النبلاء وبناتهم يدرسون البيانو ، وعلى رأس القائمة ابن الإمبراطور ، الارشيدوق رودلف صفيه وصديقه . ويقدم مؤلفاته للبيانو ولالأوركسترا في المجتمعات الأرستقراطية وفي حفلات عامة فينهر المستمعون بثلاث خصائص : أولاها شخصيته المسيطرة ، الثائرة على المجتمع القديم ، المتأثرة بقارعة الثورة الفرنسية . وثانية تلك الخصائص براعة العزف على البيانو ، لم تكن براعة الأكروبات وإنما مصدرها شخصيته الفذة ، وثالثة الخصائص تقدمه بمؤلفات للبيانو وللرباعية الوترية ولالأوركسترا والمسرح ، تثير بين النقاد جدلاً ونقاشاً عنيفاً ، يجمع بين التحامل والنقد المرير ، والحماس البالغ .

ثم ينزل القدر بساحة الشاب الناجح المتألق فيصيبه في أدق حواسه ، بل في أقرب الحواس اتصالاً بالمجتمع ، وهي حاسة السمع . فالمكفوف يتعذب وهو يسمع ما يسمع عن الألوان والخطوط ، وفتنة الطبيعة وجمال المخلوقات ولكن فقدته حاسة الرؤية لا تعزله عن المجتمع ، مادام ينصت له ، فيعوضه الصوت الحنون عما لا يرى بأن يصف له المبصرون ما يرون . هذا إلى أنه يتمتع بتغريد الطير ، وجرس خرير الماء وصوت تكسر أمواج البحر ، ويسمع الموسيقى ويتمتع بالغناء . أما الأصم فهو عبء على محدثيه وعبء على نفسه ، لا يرى مناصاً ، عندما تزداد علته ، من أن يأوى إلى دخيلة نفسه ، ومن أن يتحاشى لقاء الناس ، لا خشية أن يكتشفوا أمره فكشف الأصم ليس بحاجة إلى ذكاء شرلوك هولمز ، ولكن ضيقاً بنفسه أن يضايق الناس . وما دام غير

تقادر على سماع ما يقولون ، فما حاجتهم به ، وإن كان في أشد الحاجة إلى كل عطفهم وحنانهم وألفهم .

وإذا كانت هذه هي مأساة الصمم ، فما أقساها على رجل يقوم أساسه على حاسة واحدة لا ثاني لها ، وهي حاسة السمع ، سواء أَلَفَ وكتب موسيقاه ، أو قام هو على عزفها وقيادة أداها . ولقد انطوى بيتهوفن على نفسه بعد أن انتهت به علته إلى أن أطبق عليه الصمم إطباقاً واعتزل الناس فيما عدا الأخصاء ، وانتهى أجله كعازف بارع على البيانو ، وكقائد أوركسترا يقود عزف مؤلفاته . وقضى الرشح الباقي له في هذه الحياة يستمع إلى ألحان نفسه في دخيلة نفسه ، ويقدم للعالم تلك المؤلفات الصادقة البليغة التي لم يشهد تاريخ الفن الموسيقي كله شبيهاً لها .

بيتهوفن هذا يؤلف الكونشرتو الرابع للبيانو وقد أحس بأولى ضربات القدر ، وأدرك مقدمة النهاية المحتومة لحياته كرجل مجتمع ، وكعازف كبير .

وهذا الكونشرتو الرابع يصور لنا وقفة بيتهوفن بين ماض فيه البهجة والنجاح الاجتماعي ، وبين مستقبل رهيب في عزلة عن الناس ، وخطر من أن لا يتمكن من إبلاغ رسالته الفنية كاملة إليهم .

وتفسيري لهذا الكونشرتو تفسير شخصي ، لأنني أرفض ، كما رفض غيري ، الحكاية الرومانتيكية ، وأظنها من تخريجات فرانز ليست الذي يرى أن الحركة الثانية للكونشرتو الرابع تصور أورفيوس الشخصية الأسطورية اليونانية التي تمثل قدرة الموسيقى على ابخرة الناس ، بل وعلى كل العجماوات ، والنبات والجماد . فعندما فقد أورفيوس زوجته أوريديس هبط إلى عالم الأموات يستعطف الآلهة السفليين ، راجياً أن يردوا عليه زوجته الحبيبة ليست ، يرى في الحركة الثانية للكونشرتو تمثيلاً لهذا الاسترحام والرجاء . ولا نرفض هذا التفسير لأنه بعيد عن حقيقة الحركة الثانية ، وإنما لأن بيتهوفن لم يشر عن بعد أو قرب إلى قصة أورفيوس ، وصلتها بالكونشرتو . ثم إن تفسيرى يتناول

الكونشرتو بأجمعه ، لا حركته الوسطى وحدها . وإنك لتسمع في حركتيه الأولى والأخيرة موسيقى كلها إقبال على الحياة وحب لها ، موسيقى منشروحة الصدر تتنفس الهناء بجماع رثتها ومن كل مسامها . وإذا بك تجفل وأنت تستمع للحركة الوسطى ، وتستولى عليك الرهبة وأنت تنصت للأوركسترا ، بينما لحن البيانو يستعطف في حزن ، ورنه استسلام موحشة . وقد يخفف الأوركسترا رويداً من غلوائه ، ولكنه لا يتحول عن لحنه الواحد ، ولا يريم . وأظنني لست بعيداً عن الصواب أن أرى في لحن الأوركسترا هذا صوت القدر ، وما نزل به حكمه على حياة بيتهوفن . وقد يلين القدر ، ولكنه لا يملك أن يستسلم لرجاء بيتهوفن واسترحامه ، لأن القدر نفسه ليس إلا صورة من إرادة الخالق بالخلق .. يبدأ الكونشرتو على البيانو لا على الأوركسترا ، وفي هذا نزوع إلى التجديد . فالتقليد الكلاسيكي أن يبدأ الكونشرتو على الأوركسترا يقدم الألحان الأساسية ثم يتناولها البيانو في تصرف . وقد عالج موزار مرة واحدة في كونشرتو من أوائل كونشرتواته للبيانو بدء العمل على البيانو ، ولكنه لم يعد إلى هذه التجربة . أما بيتهوفن فقد بدأ الكونشرتو الرابع على البيانو باللحن الأساسي الأول كما بدأ الكونشرتو الخامس بالبيانو أيضاً ، يعزف أحياناً في شبه ارتجال لا علاقة لها بالألحان الأساسية . استمع إلى بداية الكونشرتو ، ثم إلى الأوركسترا يعيد اللحن الأول الذي عزفه البيانو ، ولكن بتحويل في المقام ، ثم يسرد الألحان الأساسية لها حسب الأوضاع الكلاسيكية في الأوركسترا ، ويتأوه البيانو وهو يعيد هذه الألحان على طريقته . وأنبهك إلى صفة بارزة في اللحن الأساسي الأول : وهي تغلب صفة الإيقاع على اللحن ، ثم هو إيقاع كثيراً ما يطرق أسماعنا في مؤلفات بيتهوفن الكبيرة ، أما اللحن الأساسي الثاني فهو مجموعة ألحان غنائية « ليريك » تقابل اللحن الإيقاعي الأول وتعارضه في مفارقة فنية جميلة .

بعد هذا يجيء قسم التفاعل وفيه مثال من أروع الأمثلة على قدرة بيتهوفن

الخارقة في تطوير ألحانه الأساسية . وهذا التفاعل حداً بكثير من النقاد إلى وضع الكونشرتو الرابع على رأس قائمة الكونشرتوات كلها ، لا يقارنون به سوى كونشرتو بيتهوفن للفيولينة . وإنك ستلاحظ في قسم التفاعل مداولات ومقارعات بين الأوركسترا والبيانو ، كلها نشاط وبهجة وإقبال على الحياة ويعود قسم العرض ، وفي نهايته يقدم بيتهوفن كادنسة من تأليفه ، ولم يكن العازفون يرحبون بها كثيراً فيما مضى من الزمان . ولكني ألاحظ مغتبطاً أن عصرنا أحرص على أصول الأشياء ، وأن غالبية عازفيه يقدمون هذه الكادنسة . وهي تعالج في ترصيع بديع ألحان الحركة كلها .

يتلو هذه الحركة الوسطى ، وقد قدمنا لها في صدر الحديث ، وأضيف كلمة بسيطة عنها ، وهي مخالفتها لعرف الحركات البطيئة التي تكون في الغالب مجرد تغريد غنائي أو تأملات موسيقية ، يتداولها الأوركسترا وآلة السواو . أما هنا فهي صراع حقيقي أو دياالوج درامى بين الأوركسترا يمثل حكم القدر ، والبيانو يستعطف ويسترحم .

وإذا بالحركة الأخيرة تعود إلى مرح الحياة ، وفيها معنى تغلب بيتهوفن روحياً على قسوة القدر . فإن كان قدر له أن يصاب في سمعه فليس معنى هذا أن يطأطى رأسه ، ويستسلم لليأس . إنه يغالب علته ، ويفتح مغاليق نفسه الغنية يخرج منها للناس ثمراً جنيئاً ، ذلك الفن العلوى الذى ينعم العالم إلى اليوم بهيجته ، وتنسم الأرواح بفضله ذرى الجمال ، وتحلق في أجواء الخيال .

Allegro moderato.- Andante con moto.- Rondo. (Vivace).



## كونشرتو الفيولينة والأوركسترا

### مقام ري ، مصنف ٦١

من أحسن ما سمعت أخيراً أن أستاذاً كبيراً للعمارة في الخارج يبدأ دروسه بإسماع الطلبة السمفونية الخامسة لبيتهوفن . أى أنه يقدم لطلبته مثلاً كاملاً للبناء الجميل المتناسق ، والبنيان الشاهق الشائق .

وكونشرتو الفيولينة مثل مكتمل للعمارة الموسيقية . صفحة من تلك الصفحات التي خطتها عبقرية الانسان لتبقى في طرس الزمان تؤنس وحشته وتعمر وحدته .

ويجدر بنا أن نعرف ماهو الكونشرتو بعامة ، قبل أن نتحدث عن كونشرتو الفيولينة لبيتهوفن بخاصة . الكونشرتو بمعناه الحديث ، أى من عهد موزار ، مؤلف لآلة موسيقية واحدة ، وربما لآلتين أو أكثر ، يصطحبها الاوركسترا ويتبع هذا أن الكونشرتو مباراة بين الفرد والجماعة ، بين آلة موسيقية وبين الاوركسترا . فالصراع هنا ليس صراعاً بين مجموعتين من الألحان الأساسية بقدر ماهو تسابق بين الآلة المفردة « السولو » وبين المجموعة الاوركسترالية . وتركيب الكونشرتو مشتق هو أيضاً من تركيب الصوناتة ، الألحان فيه تتعارض في الحركة الأولى للصوناتة ، وتتفاعل متنقلة بين المقامات المختلفة ، ثم تعود منصاعة إلى المقام الأساسى للحركة الأولى . وقد اقتضى اشتراك « السولو » مع الاوركسترا ، لإجراء اختزالات وتصرفات في قالب الصوناتة افترضتها طبيعة المباراة ، من بينها في الأغلب الاقتصار على ثلاث حركات بدل أربع حركات السمفونية .

الكونشرتو عمل سمفوني لا شك في هذا ، يبرز صفات الآلة المفردة في مواجهة المجموعة الكبرى .



وكونشرتو الفيوولينة لبيتوفن طراز من التأليف لم يلحقه في نوعه مؤلف إلى اليوم . وقد نذكر مجموعة من الكونشرتوات المشهورة للفيولينة ، من تأليف برامز ومندلسون وشوبر وماكس بروخ وتشايكوفسكى وألبان برج وبيلا بارطوك وبروكوفيف . ولكننا حين نطرق باب كونشرتو بيتوفن للفيولينة ، فقد طرقتنا باب العلم والمعرفة من مرتفعات الفن السماء . قد يصيبنا الدوار في هذا الارتفاع ، ولكنه قطعاً يفسح لنا مجال النظر فنطل على تلك المؤلفات الكبرى من على كأننا واقفون بقمة « مونبلان » تطالعنا قنوات أقل ارتفاعاً وإن كانت هي أيضاً جميلة رائعة .

وعمل الإيقاع في هذا الكونشرتو شبيه بعمل لحن الافتتاح في السمفونية الخامسة . إذ يبدأ الأوركسترا بضربات أربع للطنبالة مشدودة على نغم رى . لا أريد أن أرتكب شطط المغرقين في التحليل الذين يردون العمل السمفوني كله إلى مجرد خلية إيقاعية أو عبارة موسيقية . ولكن مما لا شك فيه أن الانتباه إلى هذه الضربات الأربع سوف يساعدنا مساعدة ذات خطر على متابعة الحركة الأولى للكونشرتو .

فسوف تطرق آذاننا مرات عدة خلال الحركة الأولى ، لا يؤديها الطبل وحده بل تعزفها آلات النفخ تارة ، والآلات النحاسية تارة أخرى ، بل إن الوترية كلها ، حتى آلة السولو ، سوف ترددها .

يبدأ الكونشرتو إذن بضربات الطنبال ، ثم يعرض الأوركسترا سلسلة من النغمات الرائقة الهادئة ، فنشعر كأننا في روضة هائلة ذات يوم من أيام ربيع صفت سماؤه ، وغردت أطياره وتفجرت ينباع أمواهه .

لا أحسب أننا بعد هذه السلسلة اللحنية نسمع لحناً جديداً في الحركة الأولى ، فهل نضب معين التأليف ؟ كلا ، فهذا العرض يكشف لنا عن ظاهرة من ظواهر الموسيقى المتطورة : ظاهرة الإبداع الموسيقى عندما يكون

شيئاً غير مجرد التلحين والتنغيم. فالفيولينة فى هذا الكونشرتو سوف تدخل بألحان تبدو لأول وهلة كأنها ألحان جديدة ، وما هى بجديدة . لكأنى بألحان العرض الأوركسترالى مجموعة من الشبان والشابات فى لباس العيد أهلت علينا بموكبها البهيج ثم هى تصطف على الجانبين لتفسح مجالا للعروس — أى لفيولينة المنفردة — وسوف تظهر العروس متشحة بأردية شبيهة بملابس الفتيات فى هذا الموكب ، ولكنها فى نفس الوقت ملابس العروس : كلها وشى وتطريز ، وجواهر تلمع ، وحلى يوسوس .

لكأنى بالفيولينة تقول لنا ولالأوركسترا : هذه طريقتى فى عزف كل تلك الألحان. وبينما الفيولينة تحلق وتراقص وتنحن وتستدير ، يحرص الأوركسترا على أن يذكرها بالأنغام الأصلية ، وكأنه ينبهها إلى عدم الإغراق فى الدلال والشخلة . وليست العروس مستعدة للاستجابة ، فهى مصرة على التلاعب بكل تلك الألحان لما يتلاعب النسيم بأقواس الماء وخطوطه ترسمها النافورة صعوداً فى الجو ، وإنها لتنتهز أول فرصة لتشدنا لحنا هو خلاصة شعورها بالشجى فى هذا الموكب السعيد ، بالشجى لا بالشجن عندما تتحول لفترة إلى مقام صول صغير . فلترك المعانى الشعرية التى يوحى بها هذا الكونشرتو الجميل لنلزم جمادة الاعتدال فى التعبير ، فالكونشرتو وسيلة لإظهار براعة الآلة المنفردة وقدراتها التعبيرية ، وتلاعبها بالنغم تبعاً لصفاتها ونشأتها وألوانها الصوتية ، والآلة وحدها لست ذات براعة بالطبع ، وإنما الحدق والمهارة هنا يظهرهما العازف ، الذى يستخرج كل مكنوناتها .

ومن الخطأ الشائع — الذى تقع فيه بعض التعاريف الموسيقية — أن نقول بأن الكونشرتو مؤلف لإظهار براعة العازف . فالبراعة يجب أن تجى نتيجة للتعبير لا أن تصبح هدفاً فى ذاتها . وكثير من العازفين « الفيرتوزو » الذين ألفوا كونشرتوات وقعوا فى هذا الخطأ حينما حشدوا صعوبات العزف ، وأقاموها كتلا متراصة لغير هدف ، إلا مجرد الطنطنة وإظهار الشطارة والأكروباتية .

أما الكونشرتو موضوع حديثنا فهو عمل تابع من صميم إحساس مؤلف موسيقى عظيم . الصعوبة والبراعة والترصيع فيه وسيلة لا غاية ، أو هي نتيجة لبواعث تأليف الكونشرتو ، كمباراة بين آلة السولو والمجموعة الأوركستراية . ومن يقول المباراة يقول بذل الجهد وإبداء القدرة .

ومع ذلك فقد ترك مؤلف الكونشرتو فسحة بارحة للعازف يندفع فيها حسب وحيه ، ويتلاعب فيها بألحان الكونشرتو وحده ، دون مصاحبة الأوركسترا . تلك هي فترة « الكادنسة » ، وتجيئ قبيل انتهاء الحركة الأولى . وما أكثر ما كتب الموسيقيون والعازفون كادنسات لهذا الكونشرتو ، ويبدو لي أن معظم العازفين يقبلون على كادنسة كرايسلر ، عازف الفولينة الأكبر في النصف الأول من هذا القرن .

الحركة الثانية : تعارض سابقتها أبداع معارضة . تلك أسرعت وعنفت وتراقصت وتقلبت ، وهذه سوف تظل في مكانها لا تكاد تغادر مقام صول كبير لحظة حتى تعود إليه . إنها حركة التأملات الشعرية ، وقد نسي الموسيقي والعازف والأوركسترا أنهم اجتمعوا لمباراة حبية ، أو لمشاحنة طارئة . إنهم يتبادلون الألفاظ المعسولة في صيغة هذه الألحان الحميلة ، أو هم يتبادلون خطراتهم في جو من الألفة .

ما هي تلك القوة القادرة على إخراجنا من مجال هذه التأملات الهادئة؟ إنها لقوة الاندفاع حينما يتحول النغم فجأة من صول كبير ليعود إلى المقام الأصلي للكونشرتو ( رى كبير ) في الحركة التالية :

الحركة الثالثة : نعود فيها إلى شباب الموكب الذى تصورنا في الحركة الأولى وقد نزلوا إلى حلبة الرقص . فهذه الحركة الأخيرة — كمعادتها في ختام الكونشرتوات — روندو ، أى أنها مؤلفة من لحن يتوسط استطرادات لحنية ، واللحن يعود في هذه الحركة ثلاث مرات على الأقل . تتلاعب الفولينة به

وبأشباهه بين كل عودة ، والأوركسترا يعاكسها أو يصطحبها ، أو يتركها ترقص وحدها .

وهنا أيضاً يشجينا بيتهوفن بفقرة من مقام صول صغير كما فعل في الحركة الأولى .

ثم يتدافع عباب النغم فلا نرى إلا زبدًا ورذاذًا ، وينتهي الكونشرتو بوقفه عجيبة للأوركسترا. وكأنه يتوقع للفيولينة أن تستمر في دورانها ورقصها فإذا بها تتناول لحن الروندو في رقة خافتة لتختتم الحركة فجأة ، وكأنها تثبت لنا أنها كانت وظلت طوال هذا الكونشرتو صاحبة الحول والطول .

.Allegro mo non troppo — Larghetto — Rondo



## الكونشرتو الثلاثي

### مقام دو ، مصنف ٥٦

نقدم الكونشرتو الثلاثي لبيتروفن ، ألفه فيما بين عامي ١٨٠٤ ، ١٨٠٥ ، ثلاث آلات : فيولينة وفيولونسيل وبيانو ، مع الأوركسترا طبعاً ، وألفه في ظروف غير معروفة ، وذكر صديقه شندلر أن هذا الكونشرتو مؤلف لتلميذ بيتروفن ، الشاب الأرشيديوك رودلف فون هابسبورج ، وكان عازفاً على البيانو . هذا بينما نرى بيتروفن قد أهدى الكونشرتو فعلاً إلى الكونت لوبكوفتس من مجموعة أصدقائه الأقربين .

وأقدم هذا الكونشرتو في أعقاب تقديمي لكونشرتوات لآلة واحدة : فيولينة ، أو فيولونسيل ، أو بيانو ، ثم السمفونية كونشرتاتى لموزار ، وهو كونشرتو لآلتين : الفيولينة والفيولا ، وأخيراً الكونشرتو المزدوج لبرامز ، وهو للفيولينة والفيولونسيل \* . والآن أقدم كونشرتو لثلاث آلات : فيولينة وفيولونسيل وبيانو . وبذلك نحقق التعريف بضرب من الكونشرتوات كان يعالج قبل عصر موزار وبيتروفن بكثرة ، فيما عرف باسم « الكونشرتو جروسو » وانصرف عن هذا الضرب المؤلفون الموسيقيون ، بعد عهد باخ وهيندل ، إلى كتابة الكونشرتوات المعروفة للآلة المنفردة ، فيما عدا تلك الشواذ التي قدمتها وأقدمها . وعزف الكونشرتوات لأكثر من آلة واحدة يقتضى اجتماع اثنين أو ثلاثة من العازفين الكبار « الفيرتيوز » في صعيد واحد ، مع أوركسترا كبير ، لأدائها . وهذا لا يتيسر كثيراً في عالمنا الحاضر ، وحياة عظماء العازفين . انتقالات بين مشارق الأرض ومغاربها ، تبعاً لعقودهم مع منظمى حفلات الاستماع .

\* راجع الملاحظة بصفحة ١٣١ .

على أن عصر التسجيل سهل علينا أمر هذه الكونشرتوات المركبة ، ويسر لنا سماعها .

والكونشرتو الثلاثي لبيتهوفن لا يعتبر من أعماله الكبرى بأية حال ، ولا يمكن أن يقارن لا بكونشرتو الفيوطينة ، ولا بكونشرتواته الثلاثة الأخيرة للبيانو . ويكاد يتفق قول النقاد والمعلقين على أن الكونشرتو الثلاثي عمل جاف ، ناشف ، أظهر بيتهوفن براعته في البناء ، وهو يؤلفه ، وفي التصرف ، وفي حسن الموازنة بين آلات ثلاث والأوركسترا دون أن يبلغ انفعاله الموسيقي ، وملكة الخلق والإبداع والثورة على الأوضاع ، ما حققه في مؤلفاته العظيمة . ولم أر في المؤلفات الكثيرة تحت يدي عن بيتهوفن سوى واحد ، دافع عن هذا الكونشرتو دفاعاً مجيداً ، هو الموسيقي البريطاني العلامة سير دونالد توفى . ورأيه له وزنه ما في ذلك من شئ . وقد أثبت في تفاصيل تحليله للكونشرتو الثلاثي أنه عمل كبير ، وفسر سر جفافه تفسيراً فنياً ، ولكنه رفض أن يعترف بضعف الانفعال فيه وقال بالنص : « لو أن هذا الكونشرتو من مؤلفات موسيقي غير معروف ، لم يكتب غيره ، ومات عنه ، لقال الناس الذين ينزلون بكونشرتو بيتهوفن عن مستوى موسيقاه . ما أعظمه كونشرتو ! » .

مقدمة ضرورية لعرض الكونشرتو على السامع ، وله أن يكون رأيه الخاص فلن أحاول أن أدخل معه في التفاصيل الفنية التي حدثت بالسير دونالد توفى إلى مخالفة الإجماع على أن نفس الإلهام في هذا الكونشرتو مقطوع . بل أزعج أن التفاصيل الفنية لاداعي لها ، فهو سهل ، بسيط ، ألحانه الأساسية واضحة تماماً ، واشتراك الآلات الثلاث مع الأوركسترا وتداولها الألحان ليس بحاجة إلى إيضاح خاص . ومع انحيازي إلى جانب السير دونالد ، ومتابعي له في دفاعه ، فإن إعدادي لهذا الحديث ، واستماعي إلى الكونشرتو مثني وثلاث ورباع كشف لي عن الأسباب التي جعلت النقاد ينالون من قيمته . وإذا أردت رأي سلفاً ، فإن ألحانه سطحية ، عادية ، وإنما تنقذ الكونشرتو



فعلا عبقرية بيتهوفن في البناء والتصرف والمداولة بين الأوركسترا وآلات السولو الثلاث .

وبيتهوفن لم يقيم هنا بثورة على الأوضاع ، بل قدم الألحان الأساسية للحركة الأولى على الأوركسترا ، كالمعتاد في تأليف الكونشرتو الكلاسيكي ، ثم جعل كل آلة من الثلاث تؤدي دورها في عرض الألحان الأساسية ، بادئاً بالفيولونسيل ، فالفيولينة ، ومثالثاً بالبيانو .

لا حظوا قوة التماسك ، وحسن المبادلة بين آلات السولو واحدة بواحدة وبينها كلها وبين الأوركسترا كمجموعة مقابلة .

الحركة الثانية : تبدأ على الوترية مكتومة ، ولا يدعها الفيولونسيل طويلاً حتى يهزج هو بلحن الحركة البطيئة ، وينسج البيانو نسيجه الرقيق حول اللحن . ولكن دور البيانو الرئيسي لن يجيء إلا بعد أن ترتفع الفيولينة والفيولونسيل إلى طبقاتهما العالية ، وينزل البيانو إلى طبقاته الخفيضة ، فينقل الحركة من طورها الغنائي إلى شيء من الدراما ، وبعد هذا يدخل الأوركسترا لينقل مقام الحركة من لا ييمول البعيدة عن مقام الكونشرتو الأصلي ( دو ) إلى مقام صول . وتعدنا الفيولونسيل لإعداداً طيباً لدخول الحركة الأخيرة .

الحركة الثالثة سماها بيتهوفن : روندو في الأسلوب البولندي ، وبمعنى آخر في أسلوب الرقصة المسماة ( البولونيز ) . ويحمل الفيولونسيل عبء البولونيز في مطلع الحركة ، إذ يظهر أن بيتهوفن آلى على نفسه أن يعطي هذه الآلة حقها وأكثر من حقها في الكونشرتو الثلاثي .

وتداول اللحن الأساسي للبولونيز استطرادات جميلة .

وأظن فيما قدمت الكفاية لإعداداً للاستماع إلى عمل ندر أن نلتقي به في قاعات الكونسير . وهو إن قصر عن مدى أعماله العظيمة ، فما زال يحتفظ بآثار ذلك العبقرى الفذ ، صورة من قدرته على البناء السمفوني ، والمؤالفة بين ثلاث آلات السولو والأوركسترا . .



الافتتاحيات



## بعض افتتاحيات بيتهوفن

قد يجيء اليوم الذى أعنى فيه بفن الغناء الغربى كما عنيت بموسيقى الآلات ؛ ولا أتصور أن أطرق موضوع الغناء سواء فى الليدر الألمانية أو ما يماثلها فى الأغاني الفنية غير الألمانية ، أو فى الأوبرا ، قبل أن يكون السامع المصرى قد أعد إعداداً كافياً لتذوق الغناء الأوروبى ، أو على الأقل للإدراك مراميه ، وارتفاع قدره بالنسبة للألحان الشعبية ، أو الأغنيات السوقية التى تضيق بها آفاق الشرق والغرب ، منطلقة فى فضاء الأثير من محطات الإذاعة المسموعة والمرئية ، وفى دخان الحانات وأضواء المسارح الاستعراضية .

ولقد عرفنا بيتهوفن مؤلفاً للموسيقى الأوركسترالية ، والرباعيات الوترية وما إليها من موسيقى الصباح . ولا شك فى أن عظمة بيتهوفن تقوم على تلك الموسيقى أكثر مما تقوم على مؤلفاته الغنائية للصوت المنفرد أو الأصوات مجتمعة ولكن لبيتهوفن أوبرا واحدة عرفت أول ما عرفت باسم بطلتها ليونورا ثم تحولت نهائياً إلى ما نعرفه اليوم باسم أوبرا « فيديليو » ، وهو الاسم الذى استعارته بطلة القصة عندما تنكرت فى ثوب فتى لتنقذ زوجها من موت محقق . ولقد قدمت على المسرح أول ما قدمت عام ١٨٠٥ ، وفى أسوأ الظروف . عندما احتل جيش نابليون فينا ، وكانت غالبية المتفرجين على « فيديليو » من أفراد الجيش الفرنسى . أما الجمهور الفييناوى من الطبقات العالية فقد هاجر معظمه إلى خارج عاصمة الهابسبورج . والافتتاحية التى قدمت للأوبرا حينذاك تعرف اليوم باسم « ليونورا رقم ٢ » مصنف ٧٢ مقام دو .

وأعاد بيتهوفن صياغة أوبراه ، وضم شتيتها الموزع على ثلاثة فصول ، فى فصلين اثنين ، ثم كتب لها أشهر افتتاحية ، بل عملاً من أعظم أعماله السمفونية

وهو « ليونورا رقم ٣ » مصنف ١٧٢ مقام دو . وقدمت « فيديليو » بصورتها الجديدة عام ١٨٠٦ ثم اختفت لبضع سنوات ، فيما عدا مشروع تقديمها بمدينة براج ، وقيل بأن بيتهوفن كتب لها افتتاحية ثالثة ، وهي التي نعرفها اليوم باسم « ليونورا رقم ١ » مصنف ١٣٨ مقام دو ، ويظهر أن البحوث الحديثة تحققت من أن « ليونورا رقم ١ » كانت مسودة لليونورا رقم ٢ . وعلى كل فإن مشروع تقديم أوبرا « فيديليو » في براج لم يتم . وكان عليها أن تنتظر حتى عام ١٨١٤ وقد عاد بيتهوفن إليها يرتق ويرقع وينمق ، بل كتب بعض موسيقاها من جديد . ثم ألف لها افتتاحية رابعة هي التي تعرف باسم « فيديليو » مقام « مى » مصنف ١١٥ ، وتحمل وحدها اسم الأوبرا التي تقدم لها .

وأوبرا « فيديليو » من الناحية الفنية تسمى « أوبرا - كوميك » وهي الكلمة التي نخطئ دائماً في ترجمتها بأوبرا هزلية ، وليس فيها هزل ، وقد تنتهى بمأساة « كارمن » مثلاً أوبرا - كوميك ، وتنتهى بمقتل كارمن . الأوبرا - كوميك هي مسرحية غنائية تتخللها بعض فقرات كلامية لا تغنى . أوبرا - كوميك « فيديليو » تحكى قصة ليونورا ووفاتها لزوجها فلورستان ، منقولة عن تمثيلية فرنسية عنوانها « ليونورا أو الوفاء الزوجى » . تحدث وقائعها في إسبانيا حيث يلتقى فلورستان في جب مظلم ، بقلعة ، دون محاكمة ، أو ذنب جناه . إنما كان هو ورفقاؤه في ذلك السجن الرهيب ضحايا رجل اسمه بيزارو يتحكم في شئون أهل إقليمه ، ويلقيهم في السجن تبعاً لمزاجه ، أو لهفوات تتصل بشخصه يعتبرها جرائم ، يعاقبهم عليها بزجهم في السجن . ومن الواضح أن المؤلف الفرنسى كان يعنى التعريض بسجن الباستيل ، وخطابات الإيداع بذلك السجن ، المعروفة باسم « ليترده كاشيه » .

ويعرف الظالم بيزارو أن وزير الدولة في طريقه إلى زيارة القلعة ، وأنه لا بد أن يكشف مظالمه ، فيأمر السجن بحفر قبر فلورستان تمهيداً لقتله ، وإخفاء



معالمه فى تلك الحفرة . وكانت ليونورا زوجة فلورستان قد تخفت فى ملابس  
الفتيان واستطاعت أن تنفذ إلى داخل السجن تحت اسم « فيديليو » ، وتعمل  
مساعداً للسجان . والفصل الأول من الأوبرا ضعيف ، يحكى قصة وقوع  
ابنة السجان فى غرام « الفتى » فيديليو « أى ليونورا المتخفية — وانصرافها  
عن حبيبها الأول . أما الفصل الثانى فهو القصة وعقدتها حينما تشارك ليونورا  
السجان فى حفر قبر زوجها فلورستان . وإذا يتقدم بيزارو لينفذ جريمته ،  
تخرج ليونورا مسدساً تسدده إلى صدره ، فلا يحير حراكاً . وفى تلك اللحظة  
تنطلق أصوات النفير من بعيد ، معلنة قدوم وزير الدولة ليخلص فلورستان  
وبقية المعتقلين من سجنهم ، ويجتمع الشمل بين فلورستان وزوجته الوفية ليونورا  
التي تنكرت باسم فيديليو ، ومعناه « وفى » أو « وفاء » .

وتختلف آراء الناس فى الحكم على أوبرا « فيديليو » لبيتهوفن . فمن قائل  
بأنها ترتفع إلى مستوى أعماله الكبرى كعمل فى ذاته ، وإن لم يحقق مستلزمات  
وقواعد الأوبرا فى زمانها . ومن معترف بأن قصورها عائد إلى نقص تلك  
المستلزمات والقواعد ، وعدم توفيق بيتهوفن فى الكتابة للأصوات ، بحكم أن  
عبقريته لا تتجلى إلا فى مؤلفاته للآلات منفردة ومجموعة ، ويرون فى كل  
هذا ما يجعل من « فيديليو » عملاً ثانوياً فى مؤلفات بيتهوفن .

ولكن الحقيقة ، بصرف النظر عن حكاية مستلزمات المسرح الغنائى ،  
وهى فى معظمها تقاليد سخيفة ، الحقيقة أن « فيديليو » أوبرا فريدة فى بابها  
جديرة بأن توضع ضمن أعمال بيتهوفن العظيمة . وحقيقة أخرى هى أن  
« فيديليو » لم تحظ ضمن مؤلفات بيتهوفن بحقها من الذبوع ، ولا يمكن أن  
تحتسب ضمن الأوبرات التى سادت أوتسود فى المسرح الغنائى بعامة ، وربما  
صحح الألمان ذلك الوضع بعنايتهم الدائمة بإخراج « فيديليو » على مسارحهم  
الغنائية ، وقد شاهدتها أول ما عرفتها فى أوبرا برلين قبل الثلاثينات ، وأظنها  
قدمت فى أوبرا القاهرة منذ بضع سنوات .

ومهما اختلفت الآراء في الأوبرا ذاتها ، فلا أثر لهذا الخلاف في الحكم على افتتاحية ليونورا ٣ . فهي صنو لمصنفات بيتهوفن العظيمة ، وتعتبر حركة سمفونية كاملة ، وتصويرية إلى هذا ، بحيث يعدها بعض النقاد قصيداً سمفونياً قبل أن تعرف الموسيقى التصويرية بهذا الاسم .

وأهدف اليوم إلى إثبات حقيقة واحدة ، وهي أن عبقرية بيتهوفن من ناحية التعبير الموسيقي ، عبقرية درامية أولاً وآخر ، وأمر هذا واضح فيما قدمنا ونقدم له من أعمال كثيرة ، واضح في سمفونياته ، وكونشرتواته ، وصوناتاته للبيانو ورباعياته الوترية ، ويتضح لنا اليوم في افتتاحياته وسنكتفي منها بافتتاحيتين من افتتاحيات أوبرا « فيديليو » الأربعة ، ثم بافتتاحية « إيجمونت » ، وأخيراً بافتتاحية « كوريولان » .

اخترت لكم من أربع افتتاحيات أوبرا بيتهوفن « فيديليو » آخر ما ألفه منها ، وهي الافتتاحية التي تحمل عنوان الأوبرا . ثم نسمع بعد ذلك ثانياً ما ألف لها ، وهي الافتتاحية المشهورة باسم « ليونورا رقم ٣ » . ولقد اخترنا « فيديليو » أولاً لأنها من مقام مخالف لمقام الافتتاحيات التي تحمل اسم ليونورا وهو دو كبير . أما « فيديليو » فهي في مقام مي كبير . وأهم من ذلك أن افتتاحية « فيديليو » منشأة على ألحان تخالف كل الألحان الواردة في افتتاحيات ليونورا ، ولأن فيها تصويراً طيباً لما تجيء به قصة الأوبرا ، وأخيراً لأنها الافتتاحية التي جرى العرف منذ أيام جوستاف مالر في أوبرا فيينا ، على اختيارها لتقدم للأوبرا عندما تعرض على المسرح ، وفي هذه الحالة ، تعزف افتتاحية ليونورا رقم ٣ فيما بين المنظر الأول والمنظر الثاني من الفصل الأخير .

## ( فيديليو ، مصنف ١١٥ )

فلنبداً إذّا بافتتاحية « فيديليو » رابعة افتتاحيات بيتهوفن لأوبراه الوحيدة بهذا الاسم . والملاحظات التي أحب أن يذكرها المستمعون بخصوص الافتتاحيات الموسيقية الجبارة هي أنها غالباً ما تصاغ في قالب الصوناتة ، أو ما يسميه الإنجليز قالب الحركة الأولى للصوناتة . وهذا من شأنه كما تعرفون خلال تحليلي للسمفونيات والصوناتات ، أن يضيء على الافتتاحية ذلك الجو الدرامي المميز لقالب الصوناتة نتيجة عرض لحنين أساسيين متعارضين ، يجري الموسيقى عليهما تفاعلاته ثم يعود إليهما وقد اتفقا في المقام الأساسي للحركة وفي افتتاحية « فيديليو » يقدم بيتهوفن لحنين أساسيين ، يجري عليهما تفاعلا قصيراً ، ولكنه في القسم الأخير يدخل باللحن الأساسي الثاني في مقام موسيقى بعيد ، وعلى النفير ، ثم يتحول به حتى يصل إلى مقام الافتتاحية م كبير ، وهنا تعلن الطرمبونيات دخول اللحن الأول في المقام نفسه ، وتبدأ الموسيقى في فقرة بطيئة ، لتقدم الكودا السريعة جداً .

## ( ليونورا رقم ٣ ، مصنف ١٧٢ )

بعد سماع افتتاحية « فيديليو » نستمع إلى افتتاحية « ليونورا رقم ٣ » أشهر الافتتاحيات طرا ، ومن أفخم أعمال بيتهوفن الأوركسترالية . وسندرك بعد تحليلها والاستماع إليها لماذا رأى الفنان الأعظم ، بثاقب عبقريته ، وبما حصل عليه من بعض خبرة بالمرح ، ونتيجة لتجاربه المريعة في تأليف وإخراج أوبراه ، أن افتتاحية « ليونورا رقم ٣ » تقضى قضاء مبرما على الفصل الأول من الأوبرا . فهذا الفصل هو قصة تقليدية لغرام ابنة السجان بالشاب فيديليو — أي ليونورا المتنكرة — وصدودها عن حبيبها الأول . وذلك

ضرب من الكوميديا العاطفية لا يتفق وعظمة افتتاحية ليونورا رقم ٣ ، وهي التي تصور جوالحدث الدرامي في الفصل الثاني ، حادث حفر قبر فلورستان إعداداً لقتله ودفنه ، ثم مجيء الظالم بيزارو لتنفيذ خطته الدامية ، ومقاومته بواسطة الزوجة الوفية . ثم أصوات الأبواق تعلن مقدم وزير الدولة ليعيد العدالة إلى مجراها . وهذا ما حدا ببيتھوفن إلى إعداد الافتتاحية المسماة « فيديليو » .

تبدأ افتتاحية « ليونورا ٣ » بلحن بطيء « أداجيو » ، نسمع فيه بعض اللحن الذي يغنيه فلورستان في سجنه ، وهو يتذكر أيامه السعيدة مع زوجته الحبيبة ، وكفاحه في سبيل الحق والحرية ، مما أودي به إلى غيابات السجن يرسف في الأغلال والسلاسل .

ويبدأ قسم العرض « الليجرو » ، وهو مؤلف من اللحنين الأساسيين ، في قالب الصوناتة وعليهما يقوم بناء الافتتاحية .

وينصرف بيتھوفن مباشرة إلى قسم التفاعل ، وهو مؤسس في أغلبه على اللحن الأهم ، وهو الأول . وفي هذا الموضع من الافتتاحية — أى في قسم التفاعل يدخل لحن الطرومبيته ويعزف خارج المسرح ، إشارة إلى ما يحدث في الأوبرا ذاتها ، عندما ينفخ حراس أبراج القلعة في بوقاتهم إعلاناً بقدوم وزير الدولة ليخلص فلورستان والسجناء من أيدي ظالمهم بيزارو . وبعد نهاية قسم التفاعل يعزف الطرومبيته يعاد عرض اللحنين ، في مقام « دو » من الديوان الكبير ، وتنتهى الافتتاحية بكودا تعبر عن الفرح بنصرة الحق والعدل ، على الظلم والبهتان .

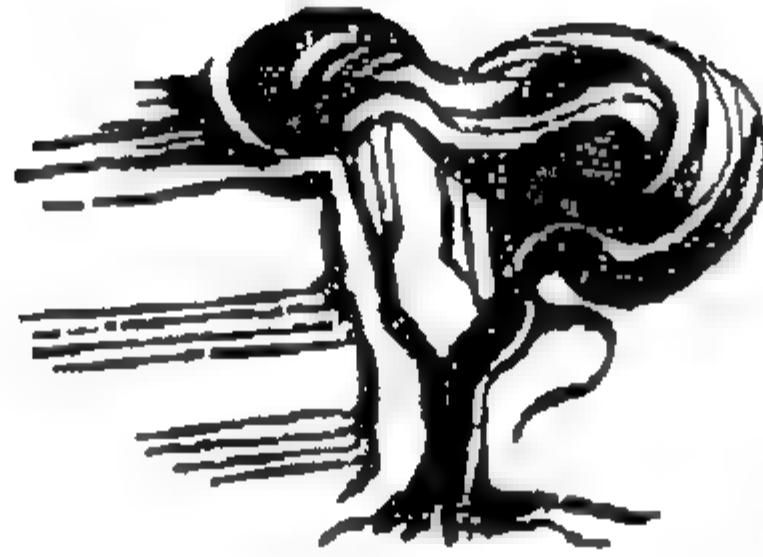
## ( إيجمونت ، مصنف ٨٤ )

بقى علينا أن نسمع افتتاحيتين لا شك أنهما أقل عظمة وفخامة من ليونورا رقم ٣ ، ولكنهما يؤكدان ما أنا بسبيله ، وهو القوة الدرامية التي تنبعث من موسيقى بيتهوفن بوسائل غاية في الوضوح والبساطة : افتتاحية « إيجمونت » وافتتاحية « كور يولان » وهما لا تفتتحان أوبرا بل تقدمان لدرامتين مشهورتين : « إيجمونت » تأليف جوته ، و « كور يولان » تأليف شاعر نمسوى اسمه يوزف فون كولن .

ألف بيتهوفن افتتاحية إيجمونت في أواخر سنة ١٨٠٩ وانتهى منها في أوائل سنة ١٨١٠ ، ولم يتقاض عنها أجراً ، لأنه كما قال « كتبها حباً في الشاعر جوته » ولقد علق الكاتب الموسيقى هوفمان على هذه الافتتاحية بقوله « إنه لما يثلج الصدر أن نرى عظيمين من أقطاب الفن يجتمعان سوياً في عمل عظيم » .

ولن أقف طويلاً في تقديم افتتاحيته لإيجمونت ، إنها تصور المقابلة بين جبروت المستعمر الغاصب ، وآلام الشعب المغلوب على أمره . والقصة تصور بطلاً من أبطال الوطنية ، وشهيداً من شهدائها في الأراضي الواطئة ، عندما كانت خاضعة للحكم الإسباني ، يحكمها جبار سفاح ، هو دوق « ألبا » . هذا البطل هو إيجمونت الذي يستشهد دفاعاً عن الحرية ، وتسقط رأسه تحت ضربة الجلال في ميدان عام ببروكسل . وموسيقى الافتتاحية تقف بعنف عند مقطع يكاد يمثل ضربة فأس الجلال . وتهدأ الموسيقى هنيئة ، ثم تنطلق في غضب وثورة تنذر بنهاية الاستعباد وتبشر بفجر الحرية الطالع في بهجة وحماس عارم ، وقد انتقل مقام الموسيقى من « فا » في الديوان الصغير ، إلى « فا » في

الديوان الكبير . وكأن بيتهم يهتفون بفكر بكلمات البطل إجموننت في سجنه  
وهو يسمع دق الطبول تقترب من زنزانتهم : « إن أعداءك يحوطونك من كل صوب  
وحوب ، والسيوف تلمع . شدوا عزائمكم أيها الرفاق فإن وراءكم أباءكم وزوجاتكم  
وأبناءكم ، ولنت مبهين لأننا نموت في سبيل كل مانحب ، وهأنذا أتقدمكم  
إلى التضحية بقدم ثابتة ، لأكون لكم أمثلة ، وللوطن فداء ! »



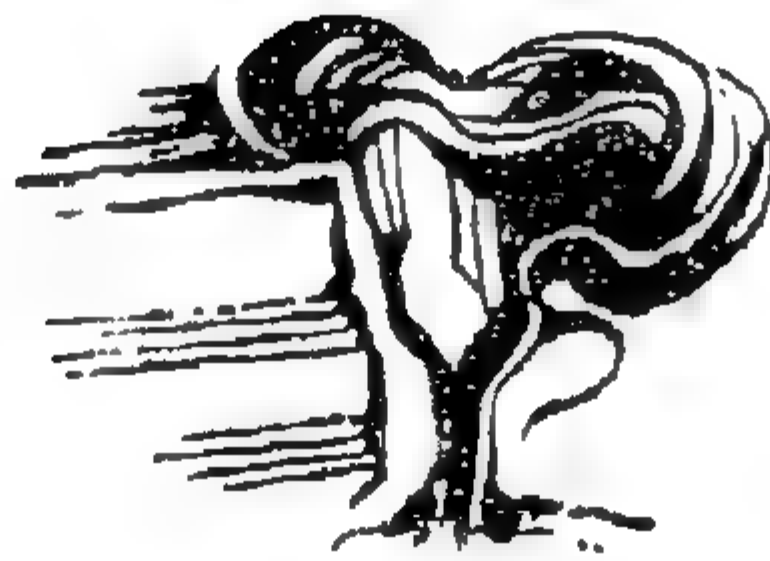


## ( كور يولان ، مصنف ٦٢ )

تبقى لنا افتتاحية كور يولان ، التي تقدم لدرامة تأليف فون كولن ، الشاعر النمساوي ، وهي غير « كور يولينس » شكسبير ، ولا أهمية لذلك . فالشاعر النمساوي المغمور هاينريخ يوزف فون كولن ، والشاعر الأكبر وليم شكسبير ، نقلا عن المؤرخ بلوتارك قصة حياة جايوس ماركسيوس كور يولانوس البطل الروماني الذي قهر أعداء روما في القرن الخامس قبل الميلاد ، ولكن كبرياءه أبى عليه أن يستسلم لممثلي شعب روما ، وهو الأرستقراطي الأشم والساعد القوي لها في حروبها السابقة . فحكموا عليه بالنفي . ودفعه كبرياؤه وصلفه وحنقه على مواطنيه للانضمام إلى أعداء وطنه ، وقيادتهم ضد روما . وإذ وقف الجيش تحت أسوار روما يحاصرها ، خرج الأخبار والنبلاء إلى كور يولانوس يستحلفونه أن يعدل عن غزو وطنه ومدينته ، فيرفض . لأنه إنما جاء ليعاقب روما على طرده من حظيرتها ، هو قائدها . يبهو الأخبار والنبلاء بالخبية ولا يبقى غير سبيل واحد لدفع الشر عن روما . يتقدم إلى ابن روما العاق في معسكره بين أعدائها وقد يتألف من أمه فولونيا ، وزوجته فرجينيا ، وابنه الصغير مرقس ولا مناص للغضب من أن يهدى من سورة غضبه ، وللابن العاق من أن يستسلم لمن وهبته الحياة ، بعد مقاومة نفسية هائلة . ولكن أعداء روما لا يدعون قائدهم الروماني العاق يولي ظهره لهم في ميدان القتال ، فيتقدم واحد منهم ويقتل كور يولانوس ، في قول بلوتارك . أما الشاعر فون كولن فقد فضل أن يختم الروماني المتكبر حياته ختاماً رومانياً ، أي أن يقتل نفسه بسيفه .

والافتتاحية التي ألفها بيتهوفن لقصة كور يولان ، تعتبر عند بعض النقاد أقوى افتتاحيات بيتهوفن من الناحية الدرامية . وسنسمع في أولها ، وعلى طولها ما يصور لنا البطل العنيد العاق ، وقد اعتزم تنفيذ الجريمة الشنعاء ضد وطنه

وتتجلى هذه الصورة في اللحن الأساسي الأول . أما اللحن الأساسي الثاني فيصور الأم الحنون تستحلف ابنها أن يقلع عن غيبه ، فهو ابن روما قبل أن يكون ابنها . ويطعجاوب صوت ضمير كوريولان وعاطفة أمه ، فهو منها ، وكلامها إنما يعبر عن احساسه الدفين بشناعة ما هو بسبيله ، فيعدل ويموت منتحراً على الطريقة الرومانية في درامة فون كولان ، ومقتولا بواحد من الأعداء في درامة شكسبير المنقولة عن توارينخ بلوتارك . وفي شكسبير تجيء هذه الكلمات على لسان كوريولينس وهو يستسلم لتوسلاتها : « أمي ! يا أماه ! ماذا تصنعين بي ؟ ارفعي ناظريك إلى السموات تفتتح طاقاتها ، والآلهة تطل علينا منها ، وتسخر بما تراه من فعالنا . أمي ، يا أماه ! لقد ظفرت ببغيتك وخلصت روما . حسبك ذلك يا أمي ! لقد تغابيت على ابنك ، وفي ذلك الخطر جل الخطر ، مما لا ندركه ، وما يخبئه القدر المحتوم » .



صّوّنات البیان



## الصوناتة الثامنة ، المؤثرة ( الباتيتيك )

### مقام دو صغير ، مصنف ١٣

أعالج لأول مرة صوناتة بيانو من صوناتات بيتهوفن الاثنتين والثلاثين . وقد اخترت الصوناتة الثامنة ، وهي تدخل في عداد مؤلفات الدور الأول من أدوا الخلق الفني لبيتهوفن . وعلى كثرة ما قدمت من مؤلفات الموسيقى العظيم فأنى لم أطرق هذا الدور الأول إلا في سباعيته التي ألفها قبل بلوغه الثلاثين والكونشرتو الثالث للبيانو . أما أغلب ما قدمت لبيتهوفن فهو من مؤلفات الدور الثاني ، الذي يبدأ تقريباً في السنة الأولى أو الثانية من القرن التاسع عشر ، وقد اجتاز بيتهوفن الثلاثين من عمره . وفي هذا الدور كتب سمفونياته من الثالثة ( الإي ويكا ) حتى الثامنة ، وجزءاً هاماً من رباعياته الوترية ، وصوناتاته للبيانو ، وللبيانو والفيولينة ، وللبيانو والفيولنسيل ، وافتتاحياته السمفونية ، وأوبراه فيديليو . أما مؤلفات الدور الثالث والأخير فهي القداس الاحتفالي ، والسمفونية الكورالية « أي التاسعة » وصوناتات البيانو والرباعيات الخمس الأخيرة .

والصوناتة الثامنة للبيانو ، في مقام دو الصغير ، تحمل رقم ١٣ في سلسلة مصنفاته المرقمة وعددها ١٣٨ — مع ملاحظة أن رقم المصنف هنا ، أي Opus قد يتناول أكثر من عمل — وقد اشتهرت هذه الصوناتة باسم « الباتيتيك » . وشهرتها كادت تقضى عليها ، بسبب سهولة عزفها ، وعبث الغلمان والبنات ، كلما بلغوا في تعلم البيانو مرحلة قصيرة . وكأن الشاعر يعني هذه الصوناتة إذ يقول :

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم  
بين فلول من قراع الكتائب  
وقراع الكتائب هنا هو قرع أصابع البيانو بالحق وبالباطل ، وتمايل

رأس العازف أو العازفة ، ونكش شعره أو شعرها ، في صورة رومانتيكية  
 حادة لا تخلو من طرافة . وكادت الصوناتة « الباتيتيك » أن تضيق بين خصلات  
 الشعر المنكوش ، والكرافة « اللافالير » . ولكننا في مصر — كما أظن —  
 بمأمن من إفساد الباتيتيك على السامع ، ونحن في عهد المسجلات الموسيقية  
 المتقنة تحرص على حسن الأداء ، بأيدي كبار العازفين .

وقبل أن نعالج الصوناتة الباتيتيك لبيتهوفن في شيء من التفصيل ، نود  
 أن نفهم معنى كلمة « باتيتيك » وهي كلمة وردت على لسانى في أكثر من  
 حديث موسيقى . فقد تحدثت عن سمفونية تشيكوفسكى السادسة بهذا النعت .  
 واستعملت تلك الصفة علما على بعض مؤلفات لا تعرف بها : مثل السمفونية  
 الأربعين لموزار « الصول مينور » ، ورباعية بيتهوفن الخامسة عشرة .

ولا بأس من ترجمة باتيتيك بكلمة مؤثرة ، فنقول الصوناتة المؤثرة ،  
 والسمفونية المؤثرة ؛ فكلمة باتيتيك صفة من الكلمة الإغريقية « باثوس » ،  
 ومنها باثولوجيا ، علم الأوجاع والأمراض ، أى الألم ، فالباتيتيك صفة  
 لما يثير الأشجان ، وعلى هذا فالصوناتة الباتيتيك مصنف موسيقى يثير الشجن ،  
 ولواعج الألم .

ويختلف الرواة فيما إذا كان بيتهوفن هو الذى أطلق عليها هذه الصفة ،  
 والغالب أنه الناشر ، ولم يرفض بيتهوفن أن يضع هذا العنوان « المؤثر » لصوناتته  
 الثامنة من مقام دو صغير . وسرى من أول لحن فى الصوناتة أنها حقا  
 عمل يعبر به بيتهوفن عن أشجانه . ولم تكن تتعدى أشجان رجل لم يذق  
 بعد مرارة الحياة ، ولا عرك قسوة الدهر ، وشدة الحرمان . كان فيها بيتهوفن  
 الشاعر الحزين ، لسبب أو لغير سبب . ويقال الرواة بأنه ألف « الباتيتيك »  
 إبان أزمة نفسية أثارها بدء شعوره بتضاؤل سمعه ، وإحساسه بأن مأساة حياته  
 ستكون فى هذه العلة ، بل فى هذه العاهة الخطيرة ، وبخاصة لرجل مجتمعات ،



صناعته الموسيقى . وكان بدء إقبال الناس مبعثه قدرته الخارقة على الارتجال وعلى الإبداع الفنى مما لفت الأنظار إليه منذ أول ظهوره بمدينة بون مسقط رأسه ، حتى انتقاله إلى فيينا .

والصوناتات الباتيتيك لن يستغرق عزفها أكثر من ربع ساعة ، ولذلك يتسع المجال لتحليلها فى شىء من التفصيل . وهى فرصتى الذهبية لبيان أقسام الصوناتات ، وإيضاحها لإيضاحاً مدعماً بالأمثلة الموسيقية .

والباتيتيك كأغلب صوناتات بيتهوفن للبيانو — وعددها ٣٢ صوناتات — مؤلفة من ثلاث حركات : حركة بطيئة تتوسط حركتين سريعتين . ولكن لبيتهوفن صوناتات تتألف من حركتين ، وصوناتات ذات أربع حركات .

وكلمة صوناتات ، تؤدي معنيين : الأول ، كقالب تصاغ فيه الحركة الأولى من الصوناتات والثلاثيات والرابعيات والسمفونيات . والمعنى الثانى هو : معزوفة لآلة واحدة كالبيانو ، أو لآلة ميلودية كالفيولينة أو الفيرلونسيل باصطحاب البيانو . وهى تتألف من حركات ثلاث أو أربع ، وقد تتألف من حركتين . والشرط الأول فيها أن تصاغ حركتها الأولى فيما يعرف بقالب الصوناتات ، عند الألمان ، وبالقالب « الحركة الأولى » عند البريطانيين ، و« الليجرو الصوناتات » كما يقول الفرنسيون . وقد تصاغ بعض حركاتها الأخرى فى هذا القالب ، وقد لا تصاغ .

فحركة الباتيتيك الأولى مصوغة فى قالب الصوناتات ، وحركتها الثانية فى قالب غنائى « ليريك » ، وحركتها الثالثة فى قالب الروندو ، أى المرجعات أو الترجيعات وسيسمح لنا تحليل هذه الحركات الثلاث بفهم كامل لعناصر هذا الضرب من التأليف .

تبدأ الحركة الأولى بمقدمة قصيرة ، بطيئة ، متجهمة ، تميد بالشجن ، وتعلن موضوع الصوناتات إعلاناً لا لبس فيه : تعلن عن الأسى والحزن العميق بيتهوفن

ثم تنتقل توجّهًا إلى اللحن الأساسي الأول في حركة سريعة باهرة .

ولكن قبل أن نستمتع إلى الألحان الأساسية ، أحب أن أنقل إليكم كلاماً لبيتهوفن خاصاً بموقف هذه الألحان . فهي تتخذ عند بيهوفن ، ومنذ بيهوفن ، طابعاً إنسانياً حياً . اللحن الأساسي في قالب الصوناتة شخصية أشبه بشخصيات الدراما . ولقد كانت الألحان الأساسية في موسيقى هايدن ، وفي الكثير من موسيقى موزار ، مجرد ألحان متوازنة ، متعارضة متقابلة ، تؤثر فينا كما يؤثر كل عمل عظيم ، بما فيها من تناسب وتقابل ومفارقة . ولكن بمجيء بيهوفن تخلصت هذه الألحان شخصيات حية تتصافى وتتنافر ، وتتقابل وتتعارض . أو هي على الأقل تمثل كل منها فكرة . وكم من رواية تمثيلية تتألف من مجرد أفكار في صورة أفراد من الناس . المهم أن الموسيقى بعد بيهوفن ، وبفضل عبقريته المتفجرة ، خرجت من برجها العاجي ، ومن زخرفها التقليدي ، ونزلت بين الناس تمثل أحلامهم وآمالهم وجهادهم وظفرهم وفشلهم . وفي ذلك يقول بيهوفن متحدثاً إلى الفتاة النابهة بتينا برنتانو : « أليست الموسيقى هي آصرة القربى بين حياة الروح وحياة الحس ؟ أليست هي التي تحمّلنا وترفعنا إلى عالم علوي ؟ إنها الروضة تفرح فيها الأرواح ، وتفكر وتزدهر . وهل الفلسفة شيء آخر ؟ إن الفلسفة لعمري اشتقاق من الموسيقى ! » .

وقال بيهوفن لصديقه شندلر ذات يوم ، وهو يعزف اللحنين الأساسيين في قالب الصوناتة : إن جوهرهما التعارض : فكرة تقاوم . ، وفكرة تستعطف وتسترضى . ثم أشار إلى أن بعض ألحان صوناتاته وسمفونياته تمثل عنصر الأنثى ، تقابلها ألحان تمثل عنصر الذكر . فهي حوار وصراع بين رجل وامرأة .

والصوناتة الباتيتيك تمثل في مؤلفات بيهوفن ، إبان عهده الأول ، ذلك التحول الكبير والتطور الدرامي الذي أحدثه الفنان العظيم في الموسيقى ،

بطريقة استثنائية لقالب الصوتيات التقليدية . وفي الحيز المحدود الذي تشغله الباتيتيك يمكن إدراك كل ما عناه بيتهوفن بهذا الكلام . استمع إلى اللحن الأول للصوناتة الباتيتيك ، وهو لحن عنيف ، عضلي ، نابض بالحياة في شيء من الغضب . ولنتابع الآن فقرات هذه الحركة الأولى فقرة فقرة ، فننتقل إلى ما يعرف بالمعبرة ، وهي الألحان التي تصل ما بين اللحن الأساسي الأول واللحن الثاني ، المؤنث ، الرقيق ، ويتألف من ثلاثة مقاطع . وبهذا ينتهي ما يعرف بقسم العرض ، فننتقل الموسيقى إلى عقدة الدراما ومركزها ، فيما سميت قسم « التفاعل » ، ويعرف عند الفرنسيين والبريطانيين بقسم النمو Development وعند الألمان بقسم Durchführung . وهنا يعود بيتهوفن إلى لحن المقدمة ليؤكد معنى الألم والشجن ، أي « الباثوس » كما يقول الإغريق . وسنسمع في قسم التفاعل كل الألحان الأساسية في تطورات وتحولات غريبة ، وصدمات عاطفية مؤثرة . ولنعد الآن إلى نهاية قسم التفاعل ، لنحس بمعنى عودة الممحنين الأساسيين بعد كل تلك الماحمة العاطفية . فإذا عاد الممحنان الأساسيان ، فلن يحدث لهما تحول أكثر من أن ينقاد اللحن الأساسي الثاني لمقام الحركة ، دومينور ( صغير ) ، وكان قد جاء بقسم العرض في مقام « مي » بيمول ما جور ( كبير ) . ثم يعود لحن المقدمة للمرة الثانية . تمهيداً لختام الحركة .

الحركة الثانية : غنائية وثيرة ، لحنها الأساسي هادئ فيه مواساة ، ولكن الشجن « الباثوس » يعود مع لحن ثانوي بما ينبئ عن القلق ، في نغمته ، وفي أسلوب اصطحابه الهارموني والإيقاعي . وبهذه المناسبة أرجو في استماعك إلى الصوتيات أن تتجه إلى اللحن وما يصطحبه من ألحان ، وأن لا ينصرف انتباهك إلى ما تسمع في الطبقة العالية ، أو ما تعزفه اليد اليمنى ، بل يجب أن تصغي في الوقت نفسه إلى نغمات الاصطحاب سواء جاءت على اليد اليسرى للمعازف أو اليد اليمنى . وهذا الاصطحاب الهارموني والإيقاعي للحن الثانوي

يظل ملازماً للحركة حتى قبيل نهايتها ، ليصطبغ اللحن الأساسى ، لحن المواساة ، فيشيع فيه القلق . وتختتم الحركة فى هدوء ، علامته وقوف ذلك الوجيب القلق .

والحركة الثالثة : من نوع التجميعات ( الروندو ) ، يخطئ الكثير فى تفسيرها ، ومدادها الشعورى ، بسبب خطأ العازف . فهى حركة تبدو فى ظاهرها بهجة ، ولكن رنة الحزن تختفى خلف نغمة الترقيص ، ويجب أن يحس العازف بذلك الشجن حتى ينقله إلى السامع . والشجن ، حتى فى هذا الروندو لا يبتعد كثيراً عن السطح . استمع إلى اللحن الرئيسى للروندو ، يعقبه استطراد ، فلحن جديد ثانوى ، ثم أشكال إيقاعية جديدة ، فلحن استطرادى آخر ، ثم حوار لحنى ، فإعداد لدخول اللحن الرئيسى للروندو .

عقب ذلك يغير بيتهوفن جو الحركة إلى مداولة لحنين ومقابلتهما ، على طريقة القدماء ، أى فى أسلوب كونترابنطى . ثم يجرى حوار جديد يعد لدخول لحن الروندو . وهكذا حتى يعود لحن الروندو للمرة الثالثة ، وتعقبه كودا تختتم بها الصوناتة ، وفى الكودا لحن ثانوى جديد . ولك أن تعجب معى بكل ما حشده بيتهوفن من ألحان فى هذه الصوناتة التى لا يتجاوز عزفها ربع ساعة . ولقد أردت أن تتابعها فقرة فقرة ، واضطرت إلى التوغل قليلاً فى عالم التأليف الموسيقى ، معتمداً على وضوح الأمثلة فى الصوناتة الباتستيك . ونجاحى فى طريقى هذه أوفشلى ، يتوقف على مقدار تذوقك الآن وفهمك لهذه الصوناتة

Grave - Allegro di molto e con brio - Adagio cantabile - Rondo

## الصوناتة الثالثة والعشرون ( الأباسيونات )

مقام فا صغير ، مصنف رقم ٥٧

كان بيتهوفن شغوفاً بالخروج إلى الخلاء ليرتاد أحراج فيينا وغاباتها . ويقص علينا أحد تلاميذه ، فرديناند ريس ، أنه ذهب إلى أستاذه ذات يوم من أيام صيف سنة ١٨٠٤ ليتلقى درسه على البيانو ، فإذا بيتهوفن يتهيأ للنزهة ، فيسحب ريس معه ، دون أن ينبس ببنت شفة . وكلما حاول ريس الكلام ، لم يظفر منه إلا بلمحظة لا يستبين فيه لفظاً ولا نبساً . ففضل السكوت ، واكتفى بالسير إلى جانب بيتهوفن . وكان هذا مستغرقاً في التفكير تصدر عنه بين آونة وأخرى همهمة فغمغمة ، قد ترتفع إلى ما يشبه الصياح دون أن يكون لكل هذه الأصوات كيان موسيقي ، أو كلام مفهوم . ثم هو يقول فجأة لتلميذه لقد عثرت على لحن ، ويعود إلى همهمات ونغمماته ، ويتخذ طريقه إلى ضاحية دوبلنجر حيث مسكنه . وما إن يبلغ مثواه حتى يجلس إلى البيانو ، دون أن يخلع قبعته ، فينهال عليه يضرب مقاتيحه في غضب ، ثم يفكر ويستوحى ، ويعود إلى ضرب البيانو في غضب . ويمضي على ذلك نحو ساعة من الزمان والفتى ريس قابع في ركن الغرفة ، وبيتهوفن لا يلوى على شيء غير تلك الألحان تنهمر من البيانو تحت وقع أصابعه . وينهض بيتهوفن منهمكاً وإذا به يلاحظ تلميذه فرديناند ريس ، فيقول له « اذهب ، فلا وقت عندي اليوم لدرسك لأن لدى عملاً » .

حدد ريس تلك الواقعة في صيف عام ١٨٠٤ ، أي وبيتهوفن في عامه الرابع والثلاثين ، وحدد ريس الموسيقى التي سمعها في ذلك اليوم ، فإذا هي الحركة الثالثة لصوناتة البيانو الثالثة والعشرين ، مقام فامينور ، المعروفة باسم



«الآپاسيوناتا» أى «جياشة العاطفة» أو «المنفعلة» .

ويروق لنا والفى ريس يحدثنا بواقعة شهدها ، أن نتصور بيتهوفن فى عنفوان قدرته الخلاقة تتجارب أصدااء جوانحه بألحان الحركة الأخيرة للآپاسيوناتا . يجرى إلى البيانو ليستنطقه تلك الألحان التى يهزم بها كيانه . وإذا كان ما سنسمعه توّاً من تلك الألحان هو العمل الفنى وقد استتب له الأمر ، وكتبه بيتهوفن فى مدونته بعد تلك الواقعة بعامين ، فاننا نستطيع مع ذلك أن نتصور بعض ما سمعه الفنى ريس فى ركن منزل بيتهوفن بضاحية دوبلنج فى صيف سنة ١٨٠٤ ، وهو شى لا بد قريب مما نسمعه فى الحركة الثالثة التى أفضل لك أن تسمعها على التو .

لقد كتبها بيتهوفن دفعة واحدة عام ١٨٠٦ ، وهو ضيف بقصر «مارطون قازار» على صديقه الكونت المجرى فرانز فون برونشفيك شقيق تريزا وجوزفين وقريب جوليتا جويثشاردى ، حبيبات بيتهوفن . وهذا القصر فى الطريق من بودابست إلى جنوبى المجر ، شاعت الأقدار أن أمر به ليلا فلا أتمكن من زيارته ، خلال رحلتين فى هنجاريا .

وإذا كان بيتهوفن قد كتب حركات الصوناتة دفعة واحدة كما تدل عليه مدونتها المحفوظة بمكتبة كونسرفتوار باريس ، فلا يعنى ذلك إلا الدفعة النهائية لعمل أنحد يختمر ويعتمل فى نفسه منذ سنة ١٨٠٤ ، كما جاء فى كناشاته ، وكما حدثنا به فردناند ريس .

فالآپاسيوناتا إذاً عمل جاء عقب السمفونية الثالثة «الإيرويك» وفى خلال تأليف بيتهوفن لأوبراه الفريدة «فيديليو» . وفى تلك الصوناتة ، كما فى السمفونية الثالثة ، يدفع بيتهوفن بفضن الموسيقى إلى الأمام دفعاً ويفتح الدور الثانى من أدوار حياته الإبداعية فتحاً مبيناً .

ولا أستطيع أن أوضح لك مرامى هذه الصوناتة الغاضبة العنيفة ، وموسيقاها



تعبّر عن نفسها دون حاجة إلى تفسير . كل ما أملكه هو أن أصور لك حياة بيتهوفن في فترة تأليفها . كان الرجل يرقى في خطوات واسعة جريئة نحو المجد ، يحوطه الأصدقاء من أشراف النساء والحجر ، ويدرس عليه الأمراء من آل هابسبورج ونبلاء البلاط الفييناوى . أما الجمهور والنقاد فكانوا يتعثرون أمام كل مؤلف جديد ، ينعون على الرجل العظيم تحوله عن أعماله الأولى . قالوا له بعد السمفونية الثانية : حبذا لو عدت إلى أسلوب السمفونية الأولى . فإذا به يشب عن طوق هايدن وموزار ، وينجز عمله الهائل « السمفونية البطل » فيقابلها جمهور أعلا التياترو بصياح واحد منهم قائلاً : « ما تخذش قرش وتقفل بآ » ثم يعود النقاد إلى أنشودتهم القديمة : حبذا لو عدت إلى أسلوب السمفونية الثانية ، وهكذا .

وبيتهوفن في مطالع الثلاثين من عمره بدأ يشعر بأثر العلة الخطيرة التي أصابت سمعه وأخذ يخفيها عن الناس ، دون جدوى . وستكون هذه العاهة للمدار المأساة الكبرى في حياة بيتهوفن . هذا وقد أصيب بحمى زادت من قلقه وأثرت على سمعه . فالفنان العظيم هنا يحس برسالته السامية ، ويغالب القدر لينتزع منه غصباً ما أعدته له عبقريته النارية . هذا هو سر الصراع ، صراع الجبابرة حقاً ، في موسيقى بيتهوفن .

و « الأپاسيوناتا » صورة مضطربة متفجرة لهذا الصراع . قمة من قمم الفن الموسيقى يرقى إليها البيانو وغازفه ، مثل سمفونية البطولة وكالسمفونية الخامسة والسابعة والتاسعة يرقى إليها الأوركسترا وقائده .

سأله شندلر عما يريد أن يعبر عنه في « الأپاسيوناتا » فقال : طالع شكسبير في رواية « العاصفة » . والعجيب أن النقاد منذ قرعوا هذا في ترجمة شندلر لحياة صديقه بيتهوفن ، راحوا يطالعون رواية « العاصفة » ، ويستخرجون من أعماق الأپاسيوناتا كل ما شاءت لهم مخيلاتهم الرومانتيكية : رأوا فيها كاليبان

وآريل وميراندا وما جرى بينهم بالتمام والكمال . ما كان أغناهم عن كل تلك المحاولات ، وهم يعرفون بيتهوفن ورفضه أن يحكى حكاية بالموسيقى . فمن اليسير على من يطالع رواية « العاصفة » لشكسبير ان يحس توا بأن بيتهوفن إنما يصور عاصفة النفس الهوجاء في « الأباسيوناتا » كما في السمفونية الخامسة ولقد نسيت أنا اليوم وقائع رواية « العاصفة » ، ولكنى لم أنس جوها العاصف وسيطرة آريل على الطبيعة ، واحتكامه بزوابعها وأعاصيرها . وكان بيتهوفن يستطيع أن يقول لشندلر « طالع شكسبير في رواية الملك لير » ، لأن هذه المأساة أيضاً توحى بجو عاصف مدهم ، في قلب الملك لير ، وفي الآجام التي لجأ إليها يبتها آلامه .

بل أستطيع أن أضع على رأس الصوناتة الثالثة والعشرين لبيتهوفن ، المعروفة « بالاباسيوناتا » ، شطراً من معلة امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله .

أجل ، هذه الصوناتة عندي هي ذلك الليل ، ليل طويل مدهم ، وهي ذلك البحر ، وأمواجه كالجبال ، لها هدير وصرير . استمع إلى أول الليل في الصوناتة مقام فامينور .

ثم أنصت إلى صوت العاصفة تقتحم على الليل هدوءه ، والشاعر يبكى ، ويستمع إلى أصداء الهوى ، والحب ، والسعادة تتجاوب بها أرجاء فؤاده .

ولا تسأني بعد هذا عن معنى الأباسيوناتا ، ولا تطلب مني أن أصر على بيان ألحانها الأساسية .

ويعز على بعد هذا أن أقطع أوصال الحركة الأولى ، ولذلك أتركها تفعل فعلها ، وتعمل سحرها .

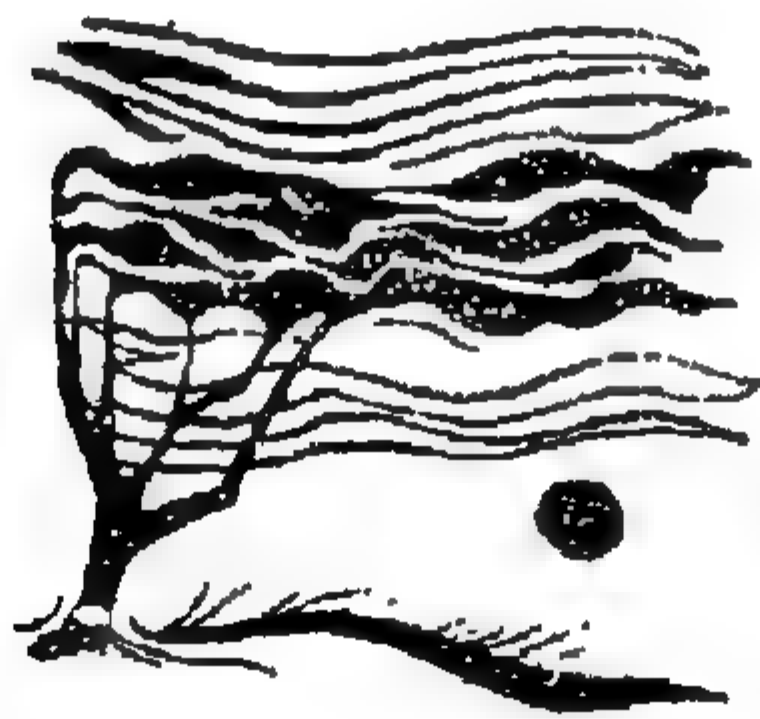
الحركة الوسطى بطيئة نوعاً ، واحة الهدوء يأوى إليها عابر الصحراء في

المهجير . بل هي جزيرة الأحلام يقضى فيها المسافر المعنى بعض لحظات  
الهناء والعزاء . استمع أولاً إلى لحنها الأساسي ثم إلى ما يجريه بيتهوقن عليه  
من التنويعات .

في آخر التنويع الثالث ، يشد المسافر الجوال عصا الترحال ، ويعود  
رجال البحر إلى فلكهم ليستقبلوا العاصفة من جديد . استمع الآن إلى نهاية  
الحركة الوسطى ومدخل الحركة الأخيرة للأباسيوناتا ، فهذه حقاً صورة الليل ،  
تفتحها الأعاصير الهوجاء .

بعد ذلك تجيء الحركة الأخيرة : رعداً وبرقاً ، وقطع الغمام كالجبال ،  
« إذا زلزلت الأرض زلزالها ، وأخرجت الأرض أثقالها ، وقال الإنسان ما لها ،  
يومئذ تحدث أخبارها ، بأن ربك أوحى لها » . فماذا يجديك ويجديني أن أثقل  
عليك بتحليل عناصرها ، يكفيك ويكفيني أن نهيشك لاستيعاب صورها  
ومعانيها .

Allegro assai - Andante con moto - Allegro ma non troppo



## الصوناتة الأولى بعد العشرين « الثالذشتاين »

مقام دو ، مصنف رقم ٥٣

كان ديونيس فيبر ، أستاذ البيانو وأول عميد لكونسرفتوار براج ، من نوع الأكاديميين المتزمطين ، من أمثال أساتذة اللغة الذين يعيشون في ماضي اللغة أكثر مما يعيشون في حاضرها ، ويحرصون على الأساليب القديمة ، ويكرهون كل خروج على نظام العروض في الشعر ، ولا يحبون لتلاميذهم أن يتأثروا بالمدارس الجديدة في نظم أو نثر .

وكان موشيلس ، عازف البيانو الذي اشتهر في القرن الماضي ، شاباً يتلقى فن العزف على الأستاذ ديونيس فيبر ، وقد ترك لنا في مذكراته هذه الكلمات « سمعت من أقراني في براج أن هناك مؤلفاً موسيقياً يتقدم الصفوف في فينا ، ويكتب موسيقى عجيبة ، تعارض القواعد الموضوعية ، ولا يقدر على عزفها أو يستطيع فهمها إنسان . وكان اسم هذا المؤلف بيتهوفن . ولكي أشبع فضولي وأعرف شيئاً عن تلك العبقرية الشاذة ، ذهبت إلى مكتبة موسيقية واستعرت الصوناتة « الباتيتيك » ، ولما لم يكن معي من النقود ما يكفي لشراء تلك الصوناتة أخذت في نسخها خفية ، فوجدت ثم أسلوباً جديداً جذاباً ، وكان إعجابي بهذه الموسيقى وحماسي لها سبباً في إطلاق لساني ، والتحدث بشأنها إلى أستاذي فأخذ يذكرني بمبادئه ونصائحه ، ويحذرنى من عزف موسيقى خارجة على النظام ، قبل أن يتوطد أسلوبي على أساس عزف الأعمال المثالية . ولم أَرْضِخ لذلك النصيح ، وأخذت أقفنى أعمال بيتهوفن أولاً بأول ، فتطيب لها نفسي ، ويفرح بها فؤادي ، مما لم أشعر به وأنا أؤدي موسيقى غيره من المؤلفين » .

هذه صورة موسيقى بيتهوفن في نفس شاب عاصره ، ويقابلها ، لفهم

« الفالدشتاين » ، أن نتصور بيتهوفن الرجل ، يعيش في ضواحي فيينا ، ويتجول في أجماتها القريبة ، « الفينر فالد » ، ينعم بالطبيعة الباسمة ، ويستمتع إلى تغريد الأطيّار ، وخزير الغدران .

كان بيتهوفن عام ١٨٠٤ قد تعدى الثلاثين بأربعة أعوام ، واجتاز أزمة سنة ١٨٠٢ ، وهي الأزمة النفسية العنيفة التي أثارها اكتشافه تدهور حاسة السمع عنده ، فكتب تلك الصفحات الياثسة المريرة ، فيما يعرف بوصية « هايلجنشتات » . أما في سنة ١٨٠٤ فقد عرف وعاش لحظات هائلة ، وأشرقت نفسه بالحب والأمل .

وقد حفظ التاريخ لنا كراسات بيتهوفن التي كان يحملها في جيب سترته أينما سار هائماً بين أحضان الطبيعة الرعوم ، ليدون بها ما يلهمه الجو الربيعي من ألحان . وقام على دراسة هذه الكراسات في أخريات القرن الماضي عالم موسيقى ألماني ، اسمه نوتيبوم ، وطبعت دراساته ، مصحوبة بصورة أصلية "Facsimile" للمذكرات . بعنوان « البيتهوفنيانا » . ولإننا لنرى في صفحات كشكول عام ١٨٠٤ لمحات ألحان السمفونية الثالثة « الإيرويك » والصوناتات « الأباسيوناتا » و « الفالدشتاين » ، وأول نبسات السمفونية « الباستورال » . وأذكرك بحكاية بيتهوفن مع تلميذه ريس ، في تقديمي « الأباسيوناتا » . وأعود إلى ريس مرة أخرى ، بصدد « الفالدشتاين » . فقد تلقى ريس من أستاذه ، وكان يقضي الصيف في بادن ، رسالة يقول له فيها « لم أكن أحسب أن يبلغ بي الكسل في حياتي الحد الذي بلغته وأنا في هذا المصيف ، وسنرى ماذا أستطيع عمله عندما أستعيد نشاطي » . وكان ما استطاع عمله هو الصوناتة الأولى بعد العشرين من مجموع صوناتاته للبيانو الاثنتين وثلاثين ، وتحمل رقم المصنف ٥٣ ، وتعرف باسم صوناتة « الفالدشتاين » ، على اسم الكونت فالدشتاين ، وهو نبيل هاو للبيانو ، عرف بيتهوفن الشاب في بون ، وحضه على النزوح منها إلى فيينا ، وزوده بكتب توصية إلى معارفه

وأصدقائه نبلاء عاصمة الهابسبورج ، وكانت شهرتهم في أوروبا ذلك الزمان — أى في أواخر القرن الثامن عشر — أنهم موسيقيون ممارسون ، يعشقون الموسيقى ، ويعاشرون أهلها .

وأحب أن تستمع إلى الفالدشتاين بعد « الباتيتيك » و « الأباسيوناتا » أو فيما بينهما . لأن « الفالدشتاين » هي الصورة المعارضة للحزن والأشجان السارية في أعطاف « الباتيتيك » ، والمعارضة للغضب ، والحمم الطائر فيما يعرف « بالأباسيوناتا » . صوناتة « فالدشتاين » صورة من الابتهاج بالحياة واستقبالها بروح التفاؤل والفرح ، بل هي أكثر من ذلك : إنها هي أيضاً مثل السمفونية التي ستخرج عام ١٨٠٨ باسم الباستورال ، ومثل صوناتة البيانو التي تعرف بالباستورال ، ومثل صوناتة الفيوولينة والبيانو العاشرة في الترتيب والحديرة هي أيضاً باسم الباستورال ، أقول إن « الفالدشتاين » هي كذلك صورة موسيقية صادقة لأثر الطبيعة الخلابة الباسمة في نفس رجل كلف بالطبيعة . وإن قالة بيتهوفن ، بمناسبة سمفونيته الريفية بأنها « انفعال بالطبيعة أكثر من تصوير لها » أصدق انطباقاً على « الفالدشتاين » منها على الباستورال . فلن نسمع في صوناتة الكونت فالدشتاين تغريد طيور ولا رقصات فلاحين ، ولا عاصفة صيف . إن موسيقى الفالدشتاين تشير في نفسك شعور التحرر والانطلاق والانبساط الذي يبعثه قضاء يوم في الريف .

الفالدشتاين صوناتة للبيانو ، كلها إشراف وابتسامات . اختار لها بيتهوفن مقام دو كبير ، ولن يغشاه ظلام المقام الصغير « مينور » كما غشى الباتيتيك والأباسيوناتا . وهي تنفذ إلى موضوعها دون مقدمات . فما إن تنصت إلى لخط فقراتها الأولى حتى تحملك الموسيقى على أجنحتها إلى الريف ، وبقوة ، وهناك تسقيك رحيق الهناء دون عناء . استمع إلى قسم العرض كله ، مصداقاً لقولي هذا .



ثم استمع بعد هذا إلى قسم التفاعل كاملاً ، وعودة الألحان الأساسية الأولى والثانية ، كما جاءت في العرض ، مع تحوير في المقامات ، وسيتم كد لديك أن « الفالدشتاين » برغم قوتها واقتدارها ، بعيدة عن الصراع الدرامي وإنما هي تصور حب الحياة الدنيا ، ومتاعها وزينتها .

« والفالدشتاين » صوناتة تتألف من حركتين سريعتين ، لا تتوسطهما حركة بطيئة كما في « الأباسيوناتا » ، وإنما تفصل بين الحركتين السريعتين مقدمة بطيئة ، تقدم للحركة الثانية ، وتتصل بها مباشرة : مقدمة لا أثر فيها للشجن ، ولا للتأملات الفلسفية . وربما راق لك أن تتصور ما تصوره فيها بعض سامعيها من الفرنسيين ، مما دعاهم إلى تسميتها في فرنسا باسم « صوناتة الفجر الوردى » . لأن هذه المقدمة البطيئة قد توحى إليك ، كما أوحى إلى ذلك البعض ، بمطلع الفجر .

ولكن أهم من هذا التصور أن الحركة البطيئة تمهد لحركة من أطول الحركات في صوناتات بيتهوفن ، وقد صيغت في قالب الترجيعات « روندو » . ليس في الحركة الأخيرة للفالدشتاين تعقيد من ناحية التأليف ، ولو أن هذه الصوناتة كلها من أصعب المؤلفات أداء عند عازفي البيانو . وتأكد أن ما يؤثر في نفسك عندما تستمع لحركتها الأولى وحركتها الأخيرة ، تقابله براعة في التأليف والتجول بين المقامات ، وانطلاق وتحرر من قيود قالب الصوناتة في الحركة الأولى مع استمرار البقاء تحت حكمها . لنستمع إلى اللحن الأساسي للروندو ، عندما يظهر في مطلع الحركة . ثم إلى اللحن الاستطراذى الأول ، فعودة اللحن الأساسي . فإلى لحن استطراذى جديد ، وعودة إلى اللحن الأساسي للروندو إلخ . ولتؤمن على قولى : هذه صوناتة الهناء ، والتبات والنبات .

## صوناتة البيانو السادسة والعشرون ( الوداع )

مقام مى بيمول ، مصنف رقم ٨١ ب

الصوناتة السادسة والعشرون من مجموع اثنتين وثلاثين صوناتة لبيانو ألفها بيتهوفن من مطالع شبابه ، أو مراهقته حتى عام ١٨٢٢ حين اتجه بكلياته إلى تأليف السمفونية التاسعة والقداس الاحتفالى والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة ، وذلك فى الخمس السنوات الختامية التى قدر له أن يعيشها .

والصوناتة السادسة والعشرون مقام مى بيمول كبير تعرف باسم صوناتة الوداع أو التوديع « Les Adieux » وتحمل كل حركة من حركاتها عنواناً يوضح معناها . فالحركة الأولى عن « الوداع » ، والحركة الثانية عن « النوى والبعاد » ، والحركة الأخيرة عن « اللقاء » . وهى من الأعمال القليلة جداً فى مؤلفات بيتهوفن التى وضع لها عنوانات أدبية : ومن أمثالها السمفونية الريفية « الباستورال » وأغنية « الأسى » فى الرباعية الوترية السادسة ، « ولحن الحمد والشكر على ما حباه الله به من نعمة العافية » فى الرباعية الخامسة عشرة مقام لا مينور ، و« موقعة فيتوريا » ، أو سمفونية المعركة ، التى ألفها احتفاء بانتصار دوق ولنجتون على الفرنسيين فى أسبانيا ، وكانت عملاً فجاً ضعيفاً . ولا نجد فى صوناتات البيانو غير هذه الصوناتة وضع لها بيتهوفن عنواناً . فالصوناتات « الباتيتيك » ، و« ضياء القمر » « الباستورال » و« الأباسيوناتا » ، تحمل أسماء وضعها الناشر ترويجاً للسلعة ، ولم يعترض عليها بيتهوفن ، مع كرهه أن تفسر موسيقاه على أساس برنامج أدبى ، وهو القائل بصدد السمفونية الريفية إنها « تعبير عن إشعور الفنان فى جو الطبيعة الطلق أكثر من أن تكون وصفاً ورسماً للطبيعة » .

فما هي قصة صوناتة البيانو التي أطلق عليها بيتهوفن اسم صوناتة « الوداع »  
 إنها قصة صديق حميم ، عزيز على بيتهوفن ؛ هو الأرشيديوق رودلف بن  
 ليوبلد الثاني إمبرطور النمسا والمجر . وكان الأرشيديوق الشاب موسيقياً مجيداً  
 يمارس عزف البيانو ممارسة المحترفين . وقد سمعه الناقد الموسيقى ده لينز يعزف  
 صوناتة لبيتهوفن من أصعب الصوناتات مراساً ، المعروفة باسم صوناتة  
 « الهاميركلاثير » ، وشهد له بالبراعة والتفوق . فصوناتة « الهاميركلاثير »  
 ليست مما يجراً عليها الهواة ، ولا مما يؤديها عتاة المحترفين دون تردد .

استدعى بيتهوفن إلى القصر الإمبراطوري ليدرس الموسيقى للأرشيديوق ،  
 وكان هذا غلاماً يافعاً ، ومما أعتز به في مكتبي مؤلف قديم تتفرك جلدته ،  
 يحتوى على مذكرات التأليف الموسيقى التي أعدها بيتهوفن خصيصاً لصديقه  
 الأرشيديوق\* . ولعلك تعرف الآن بيتهوفن وكيف كان رجلاً فظاً ، قليل الاكتراث  
 بالتقاليد والأوضاع الاجتماعية ، وإذا برجال البلاط يشرعون في التنبيه عليه  
 كيف يدخل على تلميذه ، وكيف يحيي ابن الإمبراطور ، فضاق بكل هذا  
 ذرعاً حتى عرف الأرشيديوق بالحكاية فأمر رجاله أن يعفوا بيتهوفن من صنعة  
 القرداتية التي يسمونها التشريفات الإمبراطورية .

أحب بيتهوفن تلميذه النبيل ، وكان الأرشيديوق رودلف يبادل له الود  
 ويمحضه الإعجاب ، وذهب في إعجابه إلى حد أن ترأس لجنة من النبلاء  
 تكفلت بإقطاع بيتهوفن معاشاً سنوياً لا بأس به .

واختص الموسيقى العظيم تلميذه بإهداء عدد من مؤلفاته تعد من أهمها  
 وأعظمها ، مثل هذه الصوناتة السادسة والعشرين ، وكونشرتو البيانو  
 والأوركسترا المعروف بالإمبراطور ، والثلاثية المعروفة باسم ثلاثية الأرشيديوق ،  
 والصوناتة العاشرة للفيولينة والبيانو ، والسمفونية السابعة . ثم كتب له « القداس  
 الاحتفالي » ، ألفه احتفاءً بارتقاء الأرشيديوق ( رودلف ) إلى رتبة الكردينالية

فقد كانت الأسر الكاثوليكية المالكة ، والأسر النبيلة ، تحرص على أن يكون أحد أبنائها من أمراء الكنيسة .

حدث في عام ١٨٠٩ أن أعلنت النمسا والمجر الحرب على فرنسا ، فاخترق نابليون أوربا ، واجتاح إمبراطورية الهابسبورج ، وفتح فيينا ، وسكن قصر شونبرون بضواحيها ، واجتازها ليهزم جيش الهابسبورج في موقعة « فاجرام » .

فعندما اقتربت جيوش نابليون من فيينا ، هجرت أسرة الهابسبورج عاصمتها وهاجر معها الأرشيديوق رودلف . وحزن بيتهوفن على وطنه المغلوب ، وعلى فراق تلميذه المحبوب . فعبر عن شعوره نحو الأرشيديوق بحركتين في صوناتة « الوداع » . ولبت في فيينا، يتحمل قصف المدينة بالمدافع ، وتدمير أسوارها بالألغام ، وكان يسكن قريباً من الأسوار ، وقد اضطره الحرف على تدهور سمعه أن ينزل إلى البدرين ويخفي رأسه بين الوسادات .

فلما عادت الأسرة الإمبراطورية بعد إبرامها الصلح مع نابليون ، وعاد الأرشيديوق رودلف ، كتب بيتهوفن الحركة الثالثة لصوناتة الوداع ، وسماها « اللقاء » وفيها يعبر عن فرحته وابتهاجه بعودة صديقه وتلميذه الأثير .

لم يكن إهداء هذه الصوناتة إلى الأرشيديوق ملقاً وزلي ، فإن كراسته التي يكتب فيها مسودات مؤلفاته ، تحتوى على جملة خطتها فوق ألحان الصوناتة يقول فيها : « هذا عمل من القلب ، أهديه إلى سموه الإمبراطورى » .

فلنستمع إلى عمل فنى ألف تذكراً للصدقة بين رجلين ، أحدهما موسيقى عبقرى من الشعب ، والآخر ابن إمبراطور .

وأهم ما ألفت السامع إليه هو أن صوناتة « الوداع » تعد من أخريات أعمال الدور الثانى من أدوار الخلق الفنى فى حياة بيتهوفن . وأن مصدر الوحي فيها كلمة منغمة على ثلاث نغمات Lebwohl ، والكلمة تقابل فى

الإنجليزية كلمة Farewell ، أو ما نقوله نحن في مثل هذه الظروف « مع السلامة » أو « في حفظ الله » . وهذه النغمات الثلاث هي قلب الصوناتة كلها ، نكاد نسمعها في كل آونة ، وإن أحيطت بشتى النغمات والتآلفات والمقابلات اللحنية . وليس من السهل على من يستمع إلى الصوناتة لمأماً ، ولا قبل أن يحفظها تماماً ، أن يتابع هذا الأساس اللحني . ومع ذلك ، فإنني أنصحك أن تبدأ بهذه النغمات الثلاث وحدها كما تردد في أول الصوناتة . ومن الخير أن نسمع نهاية الحركة الأولى فيما يعرف بالكودا فإن من اليسير هنا أن نسمع لحن Lebewohl الواضحاً متكرراً متحركاً متحولاً .

وأنسب ما أقدم به لصوناتة « الوداع » هذه الأبيات من الشعر العربي القديم ، وما أكثر ما يرد فيه من أوصاف التوديع والفراق . وقد اخترت أول ما وقع عليه بصرى في « ديوان الحماسة » من شعر كلثوم بن صعب :

دعا داعيا بين فمن كان راكباً      معى من فراق الحى فليأتنى غدا  
فليت غدا يوم سواه وما بقى      من الدهر ليل يحبس الناس سرمداً  
لتبك غرائيق الشبـاب فلأننى      إخال غدا من فرقة الحى موعداً

ونبدأ بالاستماع إلى العرض كله في الحركة الأولى وعنوانها « الوداع »

تحس فيه بالقلق ، وتوجس آلام البعاد الطويل .

وهذا القلق وهذه الآلام نشعر بها أشد وأنكى في الحركة الثانية وعنوانها

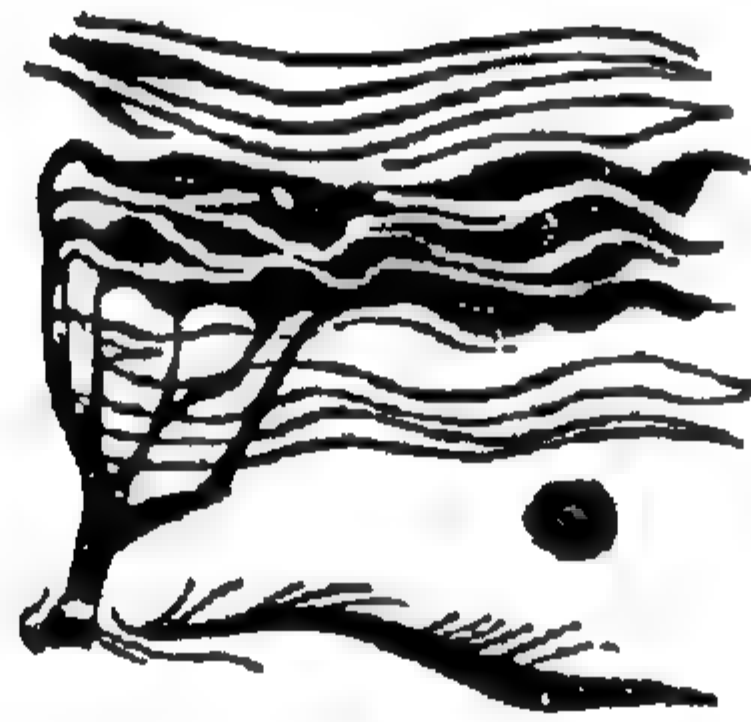
« النوى والفراق » .

ثم تجيء الحركة الأخيرة تصور جمع الشمل بعد النوى والبعاد . وأعتقد أنها في غير حاجة إلى شرح أو تحليل . لا عليك إلا أن تنصت إلى لحن صغير من بين ألحانها لتدرك أن بيتهوفن ، خير الصديق ، لم يكن يؤدي واجباً اجتماعياً ، ولم يك يتزلف ويتملق تلميذه الأرشيدوق رودلف عندما كتب هذه الصوناتة . بل أحب الأستاذ تلميذه النبيل ، وما كانت هذه الصوناتة

وحدها دليل هذا الود ، بل تشهد بذلك سلسلة الأعمال الموسيقية العظيمة التي  
يتصدرها الإلهام إلى حضرة صاحب السمو الإمبراطوري الأرشيدوق رودلف  
فون هابسبورج .

فلننصت إلى هذا التذكار الموسيقي الخالد ، للصداقة والود الصميم  
بين رجلين .

Adagio; Allegro	Das Lebewohl	التوديع .
Andante espressivo	Die Abwesenheit	النوى والفرق
Vivacissimamente	Das Wiedersehen	جمع الشمل واللقاء





## الصوناتة التاسعة والعشرون ( الهامركا فير )

مقام سى بيمول ، مصنف ١٠٦

بيتهوفن موسيقى عظيم ، بل هو من أكبر العظماء فى تاريخ الفنون جمعاء .  
والسؤال الذى أفرض توجيهه إلى هو : ماذا أختار من بين مؤلفاته كلها  
ليوضع على رأس قائمتها ؟ ولن أتردد فى وضع مؤلفات الدور الثالث والأخير ،  
من أدوار الخلق الفنى عند بيتهوفن : السمفونية التاسعة ( الكورالية ) ، والقديس  
الاحتفالى ، والرباعية الوترية الرابعة عشرة مقام دوديز مينور ، ثم الصوناتة  
الكبيرة مقام سى بيمول المعروفة باسم صوناتة الهامركلافير ، وهى التى  
نقدم الآن .

ذلك لأن الدور الأخير فى حياة بيتهوفن يمثل النضوج الكامل لعبقرية  
فنية كاملة : درس بيتهوفن الموسيقى منذ طفولته على خيرة أساتذتها ، وعاش  
الخطر الأكبر من حياته وسط أرقى مجتمع موسيقى أوروبى فى زمانه ، فى الجو  
الذى ردد أصدااء موسيقى هايدن وموزار ، وقد عاصر هذين العبقرين ودرس  
على أحدهما ، وتعلم من الآخر . وتأثر بالتطور الكبير الذى أحدثته الثورة  
الفرنسية فى المجتمع الأوروبى ، برغم معاشرته للأرستقراطية المحيطة بعرش الهابسبورج  
فهو لم يخضع لأولئك النبلاء ، واعتبر نبل القلب والنفس أهم من شرف المتمد  
وطيب الأرومة . وأحب من النساء النبيلات غير واحدة ، على طهارة وفى  
عفة ، وكان يود فى كل مرة أن ينتهى به ذلك الحب إلى الزواج ، فلا يتم شىء  
من هذا .

ثم بدأ بيتهوفن ينزل عن المجتمع رويداً ، ويحتويه لا مختاراً ، ولكن  
بحكم تدهور سمعه . وهنا بدأ عهد الآلام النفسية ، فالمشاكل العائلية ،

والضيق المالى . حتى ساءت أخلاقه ، واضطربت حياته ، إلا فيما يختص بفنه ، وبملكة الخلق والفنى عنده . وإنها لسجية عجيبة فى رجل الفن الأصيل أن يعيش على ازدواج فى عالمين : العالم المحيط به ، ولا حكم له عليه ، ولا اقتدار وفى هذا يقول بيتهوفن ضمن مذكراته : « ليتجل سلطانك وقدرتك ، أيها القدر فنحن لا سلطان لنا على ذواتنا ، والمكتوب على الجبين تراه العيون . فليكن من ذلك مايكون » ! والعالم الداخلى للفنان ، وهو زاهر بالمعاني والتجارب ، يتحكم فيه صاحبه تحكم عزيز مقتدر ، وقيم من ذاته حصاراً قوياً لعالم نفسه يستطيع فى حماه أن ينشئ أعمالاً هى مثل للنظام والتناسق ، مهما عانت حياته الخارجية من أمواج عاتية ، وعواصف وأنواء .

يقول المعاصرون المقربون من بيتهوفن بأن فقد ملكة السمع عنده فتحت له آفاقاً جديدة فى عالمه النفسى ، وجعلته ينصرف بكليته إلى سماع أصواته الداخلية ، فيؤلف أعمالاً موسيقية مازال العالم إلى اليوم ينظر إليها نظرتة إلى شبه الخوارق .

والصوناتة « الهامركلاثير » التى نسمع اليوم تمثل أصدق تمثيل هذه الحالة : حالة الموسيقى المصاب بالصمم الكامل ، الآوى إلى عزله فى ضواحي فينا ، يكتب موسيقى لا تكاد تمت إلى مجتمعات الناس بأصرة ، ولا هى تطمح إلى إرضاء نزوة من نزوات الغرور ، ولا شهوة من شهوات النجاح والالتماع . ثم اعجب بعد هذا أن يقول بيتهوفن عن أعماله فى الدور الأخير بأنها من أجل « لقمة العيش » ! فقد كتب إلى صديقه ريس فى لندرة ، وهو يرسل إليه صوناتة الهامركلاثير : « لقد ألقت هذه الصوناتة فى ظرف ضيق ، وما أقسى الحياة أن يكتب الإنسان من أجل لقمة العيش ! ولكن هذا هو حالى الآن » . نعم من أجل لقمة العيش ، ولكن بشروطه هو — شروط بيتهوفن — لا بشروط الناشرين ، ولا تحقيقاً لميول السامعين .

هذه المقدمة ضرورية جداً لفهم الموسيقى العميقة ، المحيرة ، التى تستغلق

على الناس كثيراً ، وبخاصة تلك التي تجيء في الرباعيات الوترية الأخيرة ، وفي الخمس الصوناتات الأخيرة للبيانو .

فلن نسمع موسيقى جذابة ، يسيرة ، في صوناتة الهامركلافير ، وإنما نجتاز فيها السهل والحزن ، ونخترق العواصف والأعاصير ، لا نكاد نتبين أين نحن من تلك النفس الجياشة المضطربة ، ' تتحدث إلى نفسها ، وإلى ربها . أو كما قال بيتهوفن لصديقه الكمنجاتي شوبانزيج : « أتخسبني يا شوبانزيج وأنا أولف هذه الموسيقى أفكر بكمنجاتكم ؟ إنما أنا فيها أناجى ربي . ! »

أتم بيتهوفن أطول صوناتاته وأفخمها عام ١٨١٨ ، وهو في ضاحية مودلنج من الأرباض الشمالية لقينا ذلك الوقت . والثابت من الكراسات التي كان يدون فيها خلجات نفسه بالموسيقى أنه كان مشغولاً بتأليف الهامركلافير ، وبتأليف الحركة الأولى للسمفونية التاسعة في الوقت نفسه .

وكلمة « هامركلافير » أشبه بكلمة المعزف عندنا ترجمة عربية لكلمة بيانو ، فما حدث للألمان في النصف الأول للقرن التاسع عشر ، يشبه ما حدث للمجريين في الزمان نفسه ، ومثلما يحدث عندنا في هذا القرن العشرين : حركة قومية عارمة تنادى برفض الكلمات الأعجمية رفضاً باتاً ، وتنحت كلمات ألمانية ، أو مجرية ، أو عربية بدلها . وقد نجحت تلك الحركة في بلاد المجر إلى درجة أنني لم أستطع أن أتبين شيئاً من برنامج مهرجان موسيقى ، مكتوب باللغة المجرية ، وحروفها لاتينية . فلا أثر هناك لكلمة أوركسترا ولا كونسرفتوار ، ولا فيولينه ، ولا بيانو ، ولا كوارتيت (رباعية) لقد نحتوا لكل هذه كلمات هنغارية لحماً ودماً ورنيناً . .

كلمة « هامركلافير » هي من قبيل كلمة « معزف » للبيانو ، وترجمتها الحرفية : الآلة الموسيقية « ذات المفاتيح والمطارق » . ويظهر أن حماس بيتهوفن للجermanية القح لم يكن عميقاً ، ولم يدم طويلاً . فما أسرع ما ترك اللغة الألمانية

وعاد إلى المصطلحات الإيطالية في تبيان الحركات . كما عاد بعد صوناتة الهامير كلافير إلى استعمال الكلمة الإيطالية التي تدل على « المعزف » ، وهي كلمة « بيانوفورتي » .

الهامير كلافير أطول صوناتات البيانو طرّاً ، يستغرق عزفها أكثر من أربعين دقيقة ، يوقع منظر مدونتها الرعب في قلب عتاة العازفين . وإذا كان العازف صناع الأيدي والأصابع فحسب ، ضاعت الهامير كلافير بين يديه وأصابعه . فهي ، إلى صعوبة أدائها ، تتطلب من العازف فهما دقيقاً لكل تفاصيلها وقدرة على النفاذ إلى أعماقها ، والغوص على معانيها .

تتألف من أربع حركات في قالب تقليدي : فحركتها الأولى في صيغة الصوناتة ، والثانية سكرتسو ، والثالثة بطيئة ، في قالب الصوناتة أيضاً ، والرابعة في طراز الفوجة ، وهو نمط في التأليف قديم ، برع فيه وأجاد هيندل وباخ ، وعاد إليه بيتهوفن عودة الجبابرة في سنواته الأخيرة .

ولن أستطع التماذي في تقديم نماذج من هذه الحركات ، إنما عملية التقديم هذه موازنة فنية ، وتقدير للعمل الذي أشرح ، وطريقة إعداد السامع له . وفي صوناتة الهامير كلافير يجب أن أقصر فيما أقدم من نماذج على القليل ، حتى يتمتع السامع بأعظم صوناتات بيتهوفن متاعاً كاملاً قبل أن يستولى عليه التعب . فالهامير كلافير ، والاستماع إلى الهامير كلافير ، شيء من قبيل تسلق الجبال الشاهقة ، وإن خلا من أخطارها .

ولنكتف بالاستماع إلى نماذج قصيرة من ألحان صوناتة الهامير كلافير . وأولها مجموعة الألحان الأساسية الأولى والثانية في الحركة الأولى . وقوة التعارض الدرامي بينها واضحة ، بل إن العنصر الدرامي ظاهر في تعارض ألحان المجموعة الأولى ، بين شطرها الأول وشطرها الثاني . ثم لنسمع ألحان المعبرة بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية فدخول المجموعة الثانية .

ثم نستمع إلى لحنى الإسكرتسو فالتريو ، فلحن إضافى سريع ، ثم العودة إلى اللحن الأول . والإسكرتسو فى هذه الصوناتة يسبق الحركة البطيئة ، مثلما يسبقها فى السمفونية التاسعة .

ومن الحركة الثالثة — الأدايجيو — نكتفى بصفحة رائعة فى وسطها ، عرفها الناقد الروسى ده لىز هكذا « إنها صفائح رسم يضم آلام الدنيا ... نواح هائل فوق الدمن ، وبين أطلال هباء عفى عليه الزمن » :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل  
وأخيراً نختار اللحن الأساسى للفوجة فى أول الحركة الأخيرة ، ولست مطالباً بمتابعة هذا الطراز من التأليف القديم حتى تفهم دخائله ، يكفى أن تلاحظ فى الفوجة كيف يطارد اللحن نفسه ، مطاردة لا نهاية لها إلا أن يتعب اللحن الأصلى ، أو يتعب الملحن ، أو يطفش السامع ، وقديماً كنت أشبه أسلوب الفوجة بما يحدث لقطيطاتى الصغيرة عندما تكتشف خيالها فى المرأة لأول مرة . إنها تواصل مطاردته من خلف المرأة ومن قدام حتى تياس وتنصرف عنه فجأة . ولست أدري ، على قدر ملاحظت فى عدة مرات ، إن كان انصرافها يأساً من الفهم ، أو لأنها فهمت الفولة .

أصبح السمع ، وافتح قلبك وحواسك لنتابع معاً صوناتة الهامركلافير ، مقام سى بيمول ، مصنف رقم ١٠٦ .

Allegro — Scherzo: Assai vivace — Adagio sostenuto : Appassionato  
e con molto sentimento — Largo, un poco piu vivace,  
Largo, Allegro, Allegro risoluto.



## صوناتة البيانو الثامنة عشرة

مقام مى بيمول ، مصنف ٣١ رقم ٣

حوالى سنة ١٨٠٢ قال بيتهوفن لصديقه أستاذ الفيولينة Wenzel-Krumpholtz « لست راضياً عن أعمالى حتى الآن ، وفى نيتى أن أبدأ اليوم كل شىء من جديد » ، وأستاذ البيانو كارل شيرنى ، وهو الذى نقل إلينا هذا الكلام ، يعتقد أن بيتهوفن قاله قبل تأليف ثلاث صوناتات يجمعها رقم مصنف واحد هو ٣١ . والصوناتة مى بيمول هى الثالثة ، وترتيبها فى صوناتات بيتهوفن الاثنتين وثلاثين للبيانو هو الثامن عشر ، وإذا كنت أقدم الثالثة ، فلأنى أعدد بها نفسى لتقديم الصوناتة الثانية فى المجموعة .

والصوناتة مقام مى بيمول فى الديوان الكبير جديرة باسم « الباستورال » وهو الاسم الذى يطلق على الصوناتة الخامسة عشرة ، مصنف ٢٨ مقام رى فى الديوان الكبير . وبهذا يمكن القول بأن لبيتهوفن ثلاثة مؤلفات ذات طابع رعائى ( باستورالى ) : السمفونية السادسة ، والصوناتة الخامسة عشرة للبيانو والصوناتة مصنف ٩٤ للفيولينة والبيانو ، والصوناتة الثامنة عشرة . وبيتهوفن فى هذه الصوناتة يمثل المؤلف الموسيقى فى طبيعته الهادئة المستروحة ، لا فى طبيعته الدرامية العنيفة . ومن خصائص الصوناتة مى بيمول أنها خلو من الحركة الغنائية البطيئة التى تجى عادة بعد الحركة الأولى . وفى موضعها كتب بيتهوفن حركة سكرتسو لا تشبه الاسكرتسوات البيتهوفينية ولا غيرها ، فإيقاعها ثنائى ، لا ثلاثى ، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة . ووضع بيتهوفن فى الحركة الثالثة منويتو عجيب الشكل فى خطوه البطىء ، وكأنه يمثل هنا إلى حد ما الحركة البطيئة المعتادة . أما الحركة الأخيرة فقد كانت السبب فى إطلاق اسم « الصيد



والقنص « على الصوناتة أو كما يعرفها الألمان Jagd-Sonata .  
وبما أن عزفها يستغرق ما لا يزيد عن ٣٣ دقيقة ، فإننا ننتهزها فرصة  
لتشريحها في شيء من التؤدة .

تبدأ الصوناتة بتألف هارموني مبهم ، ولكنه يعد الموسيقى بطريق الباص  
الكروماتي لترسو على مقام الصوناتة الأساسي ، أى مى بيمول . ومطلع الحركة الأولى  
عنوان على الصوناتة كلها ، في روحها البهيج . ويحسن أن نستمع إلى قسم  
العرض كله .

يبدأ بيتهوفن قسم التفاعل باللحن الأساسي الأول ، ويعتمد عليه وعلى  
اللحن الإضافي ، وفي نهايته يعود اللحنان الأساسيان ، كما في أول الحركة ،  
إلا أن اللحن الأساسي الثاني يجرى هنا في مقام الحركة ومقام الصوناتة ،  
أى مى بيمول كبير ، وكان قد جاء في قسم العرض على مقام الدرجة الخامسة  
أى مى بيمول كبير .

الحركة الثانية : سماها بيتهوفن سكرتسو ، ولكنها ثنائية الإيقاع ، وليست  
من الاسكرتسو في شيء إلا في روحها الدعابي ، وخفة روحها . وسرعتها .

وهي مصوغة في قالب الصوناتة ، ولتلاحظ أن ثلاث حركات  
من أربع مصوغة في قالب الصوناتة .

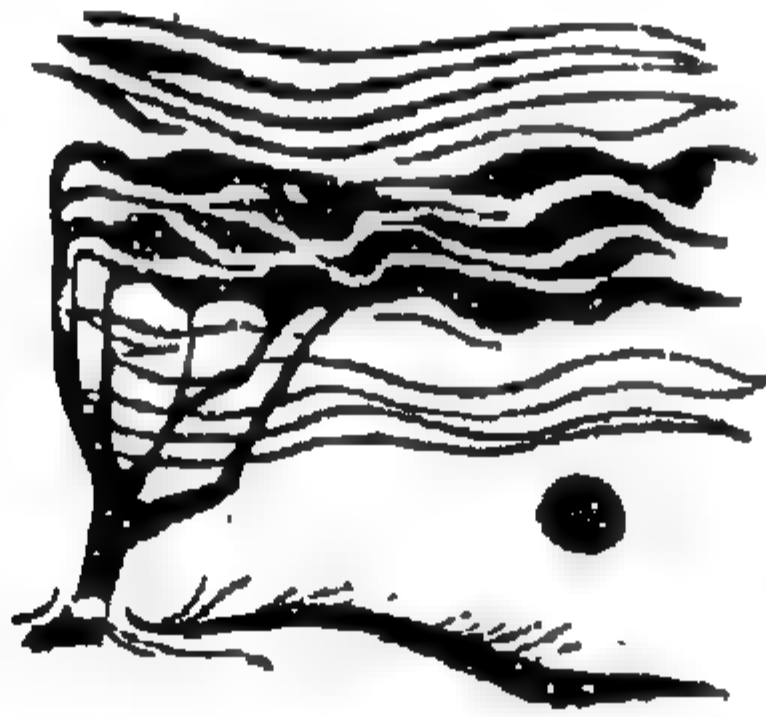
الحركة الثالثة : منويتو معتدل الحركة في رقة . وتلاحظون أن خطا الحركة  
وألحانها أقرب إل أن تكون لحنًا غنائيًا ويبدأ منها إلى رقصة منويتو ، وهي فعلا  
تلعب هنا دور الحركات البطيئة في الصوناتة .

الحركة الرابعة : سريعة في حرارة ، وإيقاعها الثنائي  $\frac{2}{8}$  يستعمله بيتهوفن في  
صوناتاته ، في الحركة الراكضة الأخيرة ، مثلما فعل في الصوناتة إلى كرويتزر  
والحركة تجربة في الإيقاع السريع الذي لا يتحول ولا يتغير . ومع أن الحركة مصوغة  
في قالب الصوناتة إلا أن سرعتها تقنع الإنسان بأن هذا القالب لا تظهر صفاته

الدرامية إلا حينما تعتدل سرعته ، لأنك ماتكاد هنا تسمع اللحن الأساسى الأول حتى تنقلك المعبرة فى لمح البصر إلى اللحن الثانى ، وما تكاد تحس بأنك فى قسم التفاعل حتى تجدك طائراً فى قسم إعادة العرض .

عنيت بتقديم أجزاء الصوتيات كلها ، دون إطالة فى الشرح لأنه لا شرح هناك . نحن حيال صوتيات تمثل سلاسة الاسترواح والهناء ، مع أنها كتبت فى فترة من فترات بيتهوفن العصبية ، الفترة التى خرجت منها وصية هايلجنشتات ، تلك المأساة التى كادت تنهى بفاجعة تحرم العالم من فنان عظيم . وبيتهوفن عودنا على أن يرتفع عن المحن بفنه العلوى ، وأن يغرق همومه فى موسيقى كلها بهجة وهناء .

Allegro — Scherzo : Allegretto vivace — Menuetto : moderato grazioso — Presto con fuoco.



## صوناتة البيانو السابعة عشرة

مقام رى صغير ، مصنف ٣١ رقم ٢

فى الحديث السابق قدمت لبيتهوفن صوناتة البيانو رقم ١٨ مقام مى بيمول كبير ، وهى الثالثة فى مجموع ثلاث صوناتات تحمل رقم المصنف أى Opus ٣١ ، ألفها بيتهوفن فيما بين ١٨٠١ ، ١٨٠٢ ، ويبدو أنها كانت أول ما ألف فى مجموعة المصنف ٣١ . وهى من صوناتات بيتهوفن الهامة ، ولم يقف أمام ذبوعها مثل أخواتها الشهيرات سوى خلوها من اسم يلصق بها فتعرف به . مع أن بيتهوفن عندما سأله صديقه شنالر عن معناها ، وأختها « الأباسيوناتا » أجابه طالع يا أخى رواية « العاصفة » لوليم شكسبير . وحاول البعض إطلاق هذا الاسم « العاصفة » عليها ، فلم يلصق بها لسبب أو لآخر .

وأحب أن نستعرض بادی ذى بدء ما قدّمناه من صوناتات بيتهوفن للبيانو ، حتى نكون على علم بما بقى لنا تقديمه من الاثنتين والثلاثين صوناتة التى ألفها لهذه الآلة ، وامتد تأليفها على طول حياته منذ نعومة الأظفار حتى عام ١٨٢٢ ، أى حتى قبل وفاته بنحو خمس سنوات ، وكان بهذه المجموعة الكبيرة صاحب أول بناء شامخ فى فن الصوناتة للبيانو بمعناها الحديث . ولاحظ أن البيانو دخل فى عالم الموسيقى لنحو خمسين عاماً قبل ميلاد بيتهوفن ، وأن مؤلفات فولفجانج أماديوس موزار للبيانو المنفرد بقيت واضحة التأثير بقصور البيانو فى عصره ، أو بالأولى بقى فيها أثر سلف البيانو وهو « الهاربسيكورد » أو « الكلافسان » ، ذو الصوت المعدنى الرقيق ، والرنين المحدود . وعندنا فى حالة بيتهوفن وصوناتات البيانو مثل من أمثلة الفعل ورد الفعل فى تاريخ تطور فن الموسيقى : أثر صانع الآلة الموسيقية على مؤلفها ، فلو أن

بيتهوفن لم يجد في زمانه غير الهاربسيكورد يكتب له ، لما ألف ما ألف من صوناتات البيانو . ولكن بمجرد أن قدم المخترعون وصناع الآلات الموسيقية آلة جديدة أكثر إحكاماً وأجهر صوتاً وأقدر على الهبوط والارتفاع بقوة الصوت ، وكتبه أو تركه يدوى ، تقدم الموسيقى العظيم واعياً ومقدراً لممكنات الآلة الموسيقية الجديدة . وكان بيتهوفن واحداً من أعظم عازفي البيانو في عصره ، فاستطاع أن يؤلف شيئاً جديداً رائعاً في عالم الصوناتة ، يسر أغوار المشاعر ، ويرتفع إلى ذروات التعبير ، بكل ما يستطيعه روح مبدع خلاق .

قدمنا لكم فيما سبق صوناتات البيانو الآتي ترتيبها : الصوناتة الثامنة مقام دو صغير ، المعروفة « بالباتيتيك » ، والصوناتة الثامنة عشرة مقام مى بيمول كبير وهى الثالثة من المصنف رقم ٣١ ، والأولى بعد العشرين من مقام دو كبير « الثالذ شتاين » ، والثالثة والعشرين مقام فا صغير وهى « الأباسيوناتا » والسادسة والعشرين مقام مى بيمول كبير « صوناتة الوداع » ، والتاسعة والعشرين مقام سى بيمول كبير وهى « الهامر كلافير » .

فإذا قدمت الآن الصوناتة السابعة عشرة مقام رى صغير فإنه يبقى علينا من صوناتات البيانو الهامة لبيتهوفن ، أو على الأقل المشهورة ، صوناتة « ضياء القمر » وترتيبها الرابعة عشرة ومقامها دو ديزر صغير ، والصوناتة الخامسة عشرة المعروفة بالباستورال ، ثم بقية الصوناتات الأخيرة التى تحمل رقم مصنف يزيد عن ١٠٠ . وفى نيتى أن أواصل تقديم صوناتات بيتهوفن للبيانو ، دون أن أنوى تقديمها كلها . وفى رأى أن نصفها على الأقل ، ربما عشرين منها واجب التقديم . ومع ذلك فإن عشر صوناتات كفيلة بالتعرف على العالم الداخلى ، والقدرة الإبداعية للفنان الأعظم ، محددة بخصائص البيانو وإمكانياته التعبيرية . ويجب أن يكون مفهوماً أن مؤلفات بيتهوفن للبيانو تعد من شوامخ أعماله ، بل إن شهرته كموسيقى فى فيينا ذاعت أول ما ذاعت عن براعته كعازف

بيانو ، وبفضل ملكاته العجيبة في الارتجال ، مما كان موضع إعجاب عظيم في المجتمع الفيماوى .

يقول الناقد الألماني باول بكر تعليقاً على هذه الصوناتة السابعة عشرة :  
إن بيتهوفن استخدم مقام ري صغير في صوناتاته للبيانو أربع مرات لا غير ،  
مقابل ست مرات في مقام فا صغير ، وسبع مرات في مقام دو صغير ، وهذه  
الأخيرة كلها ذات طابع درامى عميق . أما الحركات في مقام ري صغير فتوحى  
بجو المأسى ، وتشير إلى أحكام القدر المبرم دون نقض . وفي صوناتتنا هذه  
تعبّر حركاتها الأولى والأخيرة ، في مقام ري صغير ، على سورة الغضب حيال  
القدر الذى لا يرحم .

ويقدم رومان رولان للصوناتة السابعة عشرة بقوله : إنها فصل من  
اعترافات بيتهوفن . ثم أضاف قائلاً بأنها ، هى والإلباسيوناتا من مؤلفات  
بيتهوفن الشكسبيرية .

ولقد أطل رولان ، بأسلوبه الرومانتيكى الحاد ، في شرحه لما يعنى  
بشكسبيرية الصوناتتين ، وليس هنا مكان للإفاضة في هذا الشرح . إنما  
أفضل أن أنقل ما جاء في كتاب السيدة ماريون سكوت عن بيتهوفن : «اجتمعت  
ظروف المكان والزمان لتهب شكسبير إلى إنجلترا وإنجلترا إلى شكسبير في لحظة  
من الدهر بلغت فيها اللغة الإنجليزية وفن الدراما أرفع الذرى . وكذلك جاء بيتهوفن  
إلى الموسيقى في زمان بلغ فيه هذا الفن مداه كلغة عالمية » . وما يعنينا الآن هو  
أن الصوناتة مقام ري صغير تقرر بالإلباسيوناتا ، ولن تخيب ظننا في أنها واحدة  
من أهم صوناتات بيتهوفن . والعجيب أن بيتهوفن الذى يستغرق في التأليف وقتاً  
وجهداً طويلاً ، نلاحظه على طول كراساته ، ترك لصوناتة اليوم أول سكتش لها  
سنة ١٨٠١ ، وانتهى من تأليفها في صيف ١٨٠٢ ، ويكاد يكون الاسكتش  
الأول صيغة نهائية لمطلع الصوناتة ، بل إن خطة الانتقالات المقامية في

الحركة الأولى مرسومة في هذا الاسكتش . والحق أن هذه الصوناتة تصور انفعالات بيتهوفن البركانية عام ١٨٠٢ ، فهي تقع بين رسالته الهامة لصديقه فيجلر يشير فيها إلى فتاة فتانة تحبه ويحبها ، ثم يضيف : لولا ما أصيب به سمعى . . . ويختم بقوله إنه « سيقبض على زمارة رقبة القدر » ، وبين الوصية التي كتبها في خريف عام ١٨٠٢ وقد يش من دنياه ، الوثيقة التي يتفطر لها الفؤاد ، المعروفة بوصية « هايلجنشتات » .

تبدأ الصوناتة رى مينور بتألف هارموني موزع متفرق فيما يعرف « بالآربيج » ، يشكل تألف الخامسة لمقام رى صغير ، أى تألف لا - دو ديز - مى ، مقلوباً ( دو ديز - مى - لا ) ، ثم باحن مؤلف من ثلاث نوتات هذا التألف ( دو ديز - مى - لا ) متفرقة ، وبإيقاع بطئ جداً « لارجو » ثم تندفع الموسيقى في غضب ، وكأن تألف البداية أمر يأتى به القدر إلى الفنان وكأن الحركة الغاضبة السريعة تتحدى هذا الأمر . ولكنه يكرر التألف في مقام دو كبير مقلوباً ( مى - دو - صول ) وكأنه يقول : اصدع بالأمر وكفى ، وإذا الروح مضطرب ، يحاول الهرب ، دون جدوى ، فاللهجة الأمانة تعود مراراً وتكراراً طوال الحركة ، توقفها وتبطئها ، ليعود الغضب . إننى أريدكم أن تحسوا بما نسمع من صراع بين قدر أمر ، وبين نفس هائجة مضطربة ، لا تعرف لها من هذا الأمر فكاكاً . وفي نهاية ما نسمع ، وهو ختام قسم العرض نحس بأن النفس المضطربة قد انطوت ، ورضيت بقضائها المحتوم .

ويبدأ قسم التفاعل بمدخل الصوناتة مكرراً ثلاث مرات ، كأن الموسيقى يقول اهدئى يا نفسى ! ولكن أين الهدوء أمام أحكام القدر ، يئن الود عليها بالشكوى دون جدوى . ويستمر التفاعل الدرامى قوياً ينتقل انتقالات سريعة بين شتى المقامات الموسيقية حتى تبلغ الموسيقى موقفاً متسائلاً ، خفاق الفؤاد ، يعود بعدها لحن البداية البطئ ، ثم يحدث أمر عجيب : يدخل البيانو باحن بطئ جديد في صورة « ريسيتاتيف » غنائى ، أى تلاوة منعمة حرة دون أى اصطحاب هارموني



وكان اللحن ينادى ، رحماك ! ليعود التدفق الخافق ، ولكن لحن الاسترحام يوقف هذا التدفق مرة ثانية . ويقول رومان رولان هنا بأن هذه الحالة النفسية نذير باليأس الذى يستحوذ على بيتهوفن فى خريف ذلك العام ، ١٨٠٢ ، عام وصية هايلجنشتات . ولا أخفيكم بأننى أتابع هنا تحليل رومان رولان لصدقه وقوة حجته .

ولنستمع إلى قسم التفاعل كاملاً يتلوه قسم إعادة العرض بلحنيه الأساسيين ، لتختتم الحركة الأولى بكودا هادئة .

الحركة الثانية : تبدأ فى ظلام ما يلبث أن ينقشع لدخول فى نطاق السكينة والسلام . وتتألف الحركة — وهى فى قالب الصوناتة — من لحنين أساسيين ، ولكن العادة فى الحركات البطيئة المصوغة فى قالب الصوناتة أن تخلو من قسم التفاعل ، ويعود للحنان الأساسيان فى قسم إعادة العرض ، وتختتم الحركة بكودا طويلة ، فى وجيب هادئ ، تلفظ أنفاسها مستروحة سعيدة .

الحركة الثالثة : هى ختام الصوناتة ، تعود بنا إلى القلب الواجف يضطرب ويخفق فى نبضات سريعة لا هواده فيها ولا رحمة ، وهى مصوغة فى قالب الصوناتة مثل سابقتها ، إلا أن اندفاعها فى إيقاع لا يريم ، وسرعة خطاها تجعلها أقرب إلى الروندو . وهى على كل حال خير ختام لهذه الصوناتة العظيمة ، يؤكد فيها بيتهوفن تجربته فى ختام الصوناتات على إيقاع سريع لا يتغير .

وكلامى عن هذه الصوناتة لا يتعدى التفسير الوجدانى . لأن مثل هذه الأعمال ذات العمق التعبيرى البعيد لا يمكن للسامع أن يقاوم أثرها المباشر ليلقى بالآلى تقسيمها الفنى . وحتى عند الدارسين للموسيقى ، العارفين بأسرارها لا يتمالك المرء نفسه وهو يستمع إلى هذه الصوناتة وأمثالها ، ليقف بتفكيره عند التعرف على لحن أساسى أول أو ثان . وأصدقكم القول أننى ما استمعت يوماً

إلى الأباسيوناتا مثلاً ، أو إلى السمفونية الخامسة ، أو إلى أى عمل من أعمال  
بيتهوفن البركانية إلا ووجدتني مستغرقاً في بحر النغم ، لا يعنيني مما أسمع سوى  
الاندماج فيما تثيره الموسيقى من مشاعر ، وتفجر من إحساس .

فلننصت إلى الصوناتة السابعة عشرة مقام ري صغير للبيانو ، علامة  
من علامات الطريق السلطاني الذي اختطه لودفيج فان بيتهوفن فيما بين الصوناتة  
« الباتيتيك » و « الأباسيوناتا » .

Largo, Allegro — Adagio — Allègretto.



## الصوناتة الرابعة عشرة

## شبه فانتازيا ( ضياء القمر )

مقام دو ديزر صغير، مصنف ٢٧ رقم ٢

لماذا تأخرت حتى اليوم في تقديم صوناتة بيتهوفن المشهورة باسم « ضياء القمر » ؟ لسبب فارغ ، وهو أنها الصوناتة التي لاقت كل أصناف العبث والإهانات من صغار العازفين والعازفات . فالفتاة التي تعدت مرحلة التهجي والتعلم على البيانو لا تجد عملاً تسخره لملكاتها الموسيقية الصغيرة إلا . . . الحركة الأولى من صوناتة « ضوء القمر » . والمخرج السينمائي يطلب من صنايعية الأدب سيناريو لقصة خيالية تدور حوادثها حول صوناتة « ضوء القمر » وغرام بيتهوفن بالكونتيسة جوليتا جويتشاردى . ولكن ما حكاية « ضوء القمر » هذه ، ومن ذا الذى أطلق عليها هذا الاسم الشعوى الجذاب ؟ لأننا بعد تقديم عدد من صوناتات بيتهوفن المشهورة نعرف أن بيتهوفن كان براء من هذه التسميات وهو كما نرى في المدونة ، نشر الصوناتة تحت هذا العنوان :

Sonata quasi una Fantasia, per il Clavicembalo o Piano-Forte composta e dedicato alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi da Luigi van Beethoven, Op. venti-setti, Numero due.

ولكن ناقداً ألمانيا ، كبير زمانه بين النقاد ، اسمه راشتاب أشار في تعليقه على الحركة الأولى من «الصوناتة كوازي فانتازيا » إلى إيحاءها بانعكاسات القمر على أمواج بحيرة الكانتونات الأربع بسويسرا . وبالطبع أمر هذا يعنى الناقد نفسه ، ويعنى أنه عرف تلك البحيرة ورأى الأشعة الفضية تتكسر فوق مياهها في ليلة مقمرة .

أما بيتهوفن فلم يذهب إلى سويسرا ، وبالتالي لم ير البحيرة الجميلة . ويمكن أن نضيف بأنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى ما عني بحركته الأولى بيتهوفن

أو بالصوناتة كوازي فانتازيا دو ديزر مينور كلها .

ولهذا ذهب خيال الناس كل مذهب في تفسير هذه الصوناتة ، وصور المصورون بعض القصص الخيالية حولها . وشطح خيال بعض المتأدبين فقالوا بأن بيتهوفن كان يتمشى في طرقات فيينا ذات ليلة مقمرة ، عندما رأى غلاماً كفيفاً يعتمد على ذراع أخته ، ويشكو من أنه لا يستطيع أن يرى رأى العين عظيم عظماء الموسيقى بفينا . فتقدم إليهما بيتهوفن وصاحبهما إلى منزلهما المتواضع . وجلس إلى البيانو وارتجل الصوناتة « كوازي أونافانتازيا » مستوحياً ضوء القمر المتساقط من نافذة الغرفة . . . وجمال عيون الشقيقة ، واختفاء الضياء من عيون الغلام الكفيف . ثم كشف للفتاة وشقيقها عن شخصيته . وللقصة « تفانين عجب » لا تعيننا بقدر ما يعيننا أن نعرف لماذا أوجت الحركة الأولى للصوناتة بضوء القمر ينعكس على بحيرة سويسرية . وهل الموسيقى تبلغ في وسائلها التعبيرية إلى درجة أن تحدد مما لا يقبل الشك ما يعنيه الموسيقى ؟ لقد سمعتموني أكثر من مرة أؤكد أن الموسيقى لغة مبهمه توحى ولا تحدد ، وأن المؤلف الموسيقى ذاته قد يضع موسيقاه وفي ذهنه صورة من الطبيعة ، أو أن يكون في حالة وجدانية معينة ، من حزن أو فرح ، أو من التعلل بالأمانى . وقد يعرف أو لا يعرف تحت أى تأثير وضع موسيقاه ، وقد يحدثنا صراحة عن ذلك ، وقد يترك الأمر في إبهامه . ثم إنكم استمعتم أيضاً إلى الكثير من الموسيقى ذات البرنامج وهى . تطور رومانتيكى حدا بالموسيقين إلى تأليف موسيقاهم تبعاً لبرنامج معين ، من قصة أو قصيدة أو صورة .

والصوناتة المشهورة باسم « ضياء القمر » لم يؤلفها بيتهوفن وهو يرسم منظرأ بعينه . إنما كتبها عام ١٨٠٢ تحت تأثير أزمة نفسية ، وأهم من ذلك أن الصوناتة دو ديزر صغير ، مثل شقيقته في المصنف ٢٨ تمثل اتجاهها جديداً في حياة بيتهوفن الإبداعية . ولاحظوا أننا هنا في بداية الحقبة الثانية من هذه

الحياة . فهو يتجه إلى التحرر من قالب الصوناتة في حركتها الأولى ، ولذلك نراه يبدأ صوناتة «ضياء القمر» بحركة حرة طليقة من كل قيد ، لا تتبع النظام المرسوم فيما يعرف بقالب الصوناتة ، وهذا هو الأصل في تسمية بيتهوفن لها . «صوناتة شبه فانتازيا» . وكلمة «فانتازيا» تعنى — وعند الألمان خاصة — الانسياق إلى الخيال في حرية ، أو إلى الانفعالات والنزوات النفسية .

وصحيح أن الحركة الأولى في هذه الصوناتة شاذة التركيب . فلو أنه اكتفى ببعضها كمقدمة الحركة لما وجدنا في هذا غرابة ، ولكنه لم يجعل من المطلع مقدمة ، وليس في ظاهر الحركة الأولى أو باطنها ما يدل على أنها مقدمة ، فقد امتد بها بيتهوفن إلى حركة كاملة لا تريم ولا تتحول عن «تريولاتها» ، أو تثلثياتها التي تؤلف في كل مازورة ١٢ نوتة مقسمة في توقييعها إلى نبرتين إيتاعيتين . وهذه التريولات تآلفات هارمونية لا تعزف عناصرها في وقت واحد ، بل تعزف على التوالي فيما يسمى التآلف المتقطع ، وهو «الآربيج» . وهذا الآربيج الهادئ البطيء سهل الإيحاء بتمواج الماء وتلاطمه ، فلاعجب أن يرى أهر ريلشتاب وغيره صورة بحيرة سويسرية . أو انعكاس ضوء القمر على شواطئ الإسكندرية ، أو شاطئ بلطيم ، وخلفه الممتد من الغرود الرملية الفسيحة . ولماذا لا توحى الآربيجات بتمواج النخيل في عزبة النخل تحت لمسة نسيم السحر ؟ أو بزيارة لأبي الهول عند شروق الشمس ، ومنظر النيل من فوق الربرة العالية ؟

لترك للموسيقى حرية الإيحاء إلينا بما نشاء، أو تشاء لنا مخيلاتنا، والأجدي أن تلاحظوا هذه الحركة البطيئة ، وأن تنتهروا إلى لحنين متسلقين فوق تآلفاتها «الآربيجية» ، أو هابطة تحتها إلى أعماق البيانو . ولبعض هذه الألحان صوت أشبه بصوت ناقوس يرن رنين الحزن ، ويعلن عن وفاة . هذا والتآلفات الآربيجية مستمرة في حركتها المناسبة من أول الحركة حتى آخرها ، تتجول بين المقامات الموسيقية ماشاء لها فن التأليف ، ويغلوها بالحنن الغنائى الأول أو الثانى ،

أو يدفن نفسه في أعماقها . مع ملاحظة أن الجمع بين مونوتونية التآلفات ، وبين تحركات اللحنين الغنائيين هو مشار الإيحاء الشعري في موسيقى بيتهوفن .

وما من شك في أن هذه الصوناتة تعبر عن حزن دفين ويأس عميق نجد لهما تفسيراً من حياة بيتهوفن . ولا أحسب النقد بعدوا كثيراً عن الحقيقة حين يحدثننا عن غراميات بيتهوفن وأثرها في تأليف صوناتة ضوء القمر وأشباهاها كالأباسيوناتا أو الباتيتيك . فأشجان بيتهوفن هنا ، وثوراته العنيفة هناك ، مرجعها تلك الغراميات اليائسة ، سواء كانت الحبيبة الكونتيسة جوليتا جويتشاردى أو الكونتيسة تريزا فون برونشفيك ، أو تريزا مالفاقي ، أو آني زيبالد .

فلنستمع إلى الحركة الأولى من الصوناتة مقام دو ديزر صغير . وقد تسيت أن أخبركم بأنها ذات ثلاث حركات لا أربع ، ولقد بلغ التطور ببيتهوفن مدى أبعد من حكايات ثلاث حركات . فهناك من صوناتاته مالا يحتوى على أكثر من حركتين ، وليس لهذا الأمر شأن هام ، وإنما فيه دلالة على انطلاق قريحة بيتهوفن ونزوعها دائماً إلى التحرر . ومع أن الحركات الثلاث واضحة الانفصال ، دون أية محاولة للوصل بينها ، فإن بيتهوفن حرص في آخر الحركة الأولى على إصدار أوامره إلى العازف بأن يبدأ فجأة الحركة الثانية فيقول بالإيطالية :  
Attacca subito il seguente Allegretto.

ويقول في آخر الحركة الثانية : Attacca subito il Presto

الحركة المتوسطة في صوناتة « ضياء القمر » سكرتسو صغير ، وصفه فرانز ليست بأنه زهرة نابذة بين هوتين . ويمكن أن يعتبر هذا الاسكرتسو متنفساً من جو الكمد الخيم على الصوناتة فيما بين حركتها الأولى التي تثير الأشجان وتوحى بأشيد الأحزان ، وبين حركتها الأخيرة التي تنفجر عن حمم طائر من داخل بركان ثائر .

بعد هذا الاسكرتسو اللطيف تعود الموسيقى إلى جو الدراما في حركة سريعة



جداً ، وفي انفعال وقلق . وإذا كان الحزن المخيم على الحركة الأولى كظيماً ، هادئاً ، فهو هنا تفجير ينابيع المأساة حميماً محرقاً . والحركة مصوغة في قالب الصوناتة .

ولا بأس من أن أنقل إليكم وصف الموسيقى هكطور برليوز لحفلة خاصة عزف فيها فرانز ليست صوناتة « ضياء القمر » قال : « دخل علينا ليست وقد تقدم المساء ، وسمعنا نناقش عملاً من أعمال فيبر ، كان الجمهور قد تلقاه بعكس الترحاب . فقام ليست إلى البيانو وعزف ذلك العمل ليحجب بطريقته على خصوم فيبر . وعندما انتهى من عزفه بدأ ضوء المصباح الكبير يخبو ، وذهب أحدنا ليعيد إليه الحياة فقلت له : « اترك بالله المصباح لحاله فلعل ليست يلعب لنا أداجيلو الصوناتة بمقام دو ديزر صغير لبيتهوفن ، وفي هذه الحالة لا أحسب غسق الحجرة إلا موثقاً لروح الموسيقى » .

فقال ليست : « بكل ممنونية ، وأفضل أن تطفئوا الأنوار كافة ، وأن تغطوا نار الموقدة حتى يشتملنا ظلام كامل .

» وفي هذه الغياهب ، وبعد لحظة من التأمل ، ارتفعت ألحان المراثية في بساطتها العلوية ، وكأن العازف الفيرتيوز قد استدعى طيف بيتهوفن من العالم الآخر لسمعنا صوته العظيم . وقد عرت كل منا رعدة ، ونحن تحت وقر التبجيل ، والتجلى الدينى ، والإعجاب والآلام . ولو لم تشرق عيوننا بالعبرات في تلك اللحظات لاختنقت صدورنا . . . حقاً إن صوناتات بيتهوفن العظيمة هي التي تسبر إحساسنا ، وقوة إدراكنا للموسيقى » .

وختاماً أحب أن أشير إلى أن ليون تولستوى وضع رواية قصيرة بعنوان « صوناتة إلى كرويتزر » لبيتهوفن ، جعل فيها الموسيقى تثير عواصف بين الزوج وزوجته البيانست ، وعازف الفيوولينة صديق الزوجة ، وتنتهى القصة بقتل الزوجة . وقد كتب روائى ألماني حوالى عام ١٩٠٠ قصة يهاجم فيها اتهام

تولستوى للموسيقى ، وجعل عنوان قصته « الصوناتة مقام دو ديزر صغير »  
وهى صوناتة « ضياء القمر » ، وفى سنة ١٩١١ ألف روائى ألمانى آخر قصة  
بعنوان « كوازى أونا فانتازيا » ، وفى العام نفسه ألف روائى بريطانى قصة  
عنوانها Moonlight Sonata . وهذا غير لوحات الرسم والصور التى صنعها  
الرسامون والمصورون لبعض القصص الخيالية التى أشرت إليها فى أول الحديث  
وغير الأفلام السينمائية التى تغرق فى الخيال ، وتجعل من حياة الموسيقيين  
مادة لاستدراار عبرات الجماهير . . . مداراً .

Adagio sostenuto — Allegretto — Presto agitato.



## صوناتة البيانو الثلاثون

مقام مى ، مصنف ١٠٩

من خمس صوناتات بيتهوفن الأخيرة للبيانو ، سبق أن قدمنا الصوناتة مصنف ١٠٦ المشهورة باسم صوناتة « الهامير كلافير » ونقدم الآن صوناتة لم تحظ بتسمية أدبية ، ولا تعرف إلا برقم مصنفها ، وبمقامها الموسيقى مى كبير .

والخمس الصوناتات الأخيرة تمثل الفترة الأولى من الحقبة الأخيرة لحياة بيتهوفن الإبداعية ، كما تمثل الخمس الرباعيات الأخيرة الفترة النهائية . والصوناتات الخمس الأخيرة ألفت فيما بين ١٨١٦ ، ١٨٢٢ ، أما الرباعيات الأخيرة فقد ألفت فيما بين ١٨٢٤ ، ١٨٢٦ ، ولم يبق على بيتهوفن من أيام الحياة سوى بعض سنة ١٨٢٧ .

والصوناتة مى ماجور التى نقدم ألفت فى خلال قيام بيتهوفن بوضع عمل من أروع أعماله ومن مفاخر الحضارة الكبرى ، وهو « القداس الاحتفالى » لقد عبرنا فى رحلتنا الطويلة بهذه الحياة الإبداعية ، وأشعر دائماً بسعادة عجيبة وأنا أقدم أعمال بيتهوفن الأخيرة . وأرجو أن لا أنسى أننى بدأت تقديم أعمال بيتهوفن فى شهر مايو عام ١٩٥٧ بالسمفونية التاسعة ، الكورالية ، آخر سمفونياته ، وأننى قدمت رباعيات بيتهوفن الوترية من جميع حقباته الإبداعية ، ولم يبق لى سوى تقديم أربع رباعيات من الحقبة الأولى ، أنختم بها سلسلة رباعياته الست عشرة .

وهأنذا فى رحلتى الطويلة عبر صوناتات بيتهوفن للبيانو أقرب من النهاية ، إذ أقدم واحدة من الخمس الصوناتات الأخيرة وهى الصوناتة الثلاثون .

وقبل أن ندخل في تفاصيل هذه الصوناتة ، أدعو لسماع الحركة الوسطى ، إذ أنها تقف وحدها في قمة عمل كله استرواح هائى وهدوء سعيد ، الحركة الوحيدة في الصوناتة التى تذكرنا بالمزاج النارى الغضوب .

ففيما عدا الحركة الوسطى نلتقى ببيتهوثن الوداع والشاعر في تأملاته وسبحاته ، وسأتابع دون تخرج ، ولكن في تصرف واختزال كبير ، تحليل رومان رولان لهذه الصوناتة ، ويبدأه قائلا : فلنتشق أولا عبير عام ١٨٢٠ لقد أراد البعض اعتبار حركة الصوناتة الأولى من بنات الخيال المنطلق ، وارتجال عبقرى . ولكن فحص الحركة يكشف عن اتباع بيتهوثن لقالب الصوناتة ، فهنا لحن أساسى أول ، ولحن ثان ثم قسم التفاعل ، فقسم إعادة العرض ، فالختام بكودا .

وفى خلال هذا المؤلف الاتباعى نحس بانطلاقة الفنان ، وعندنا فى الحركة الثانية صورة من صور المفارقة فى التعبير . فهذه الحركة السريعة جداً انفجار بركان وسط منبسط من طبيعة باسمة ، موزقة مشرقة . يعود بيتهوثن بعدها إلى عالمه الهادئ ، وتأملاته الشاعرية فى الحركة الثالثة . وهى ختام غير معهود فى الصوناتات ، لأن المعهود أن تختم بحركة سريعة ، غير أن بيتهوثن هنا يأمر الزمن بالتوقف ليعرض علينا لحنًا سماويًا هادئًا ، يجرى عليه ست تنويعات . واللحن يتركب من قسمين يعاد كل منهما ، ويرى فيهما رومان رولان عودة إلى ذكرى « الحبيبة النائية » مشيراً بذلك إلى سلسلة أغاني بيتهوثن بهذا العنوان .

التنوع الأول نوع من ترديد اللحن الأساسى بعاطفة مجمدة فى تأثرها أو كما يقول رومان رولان : « إنه إعادة للحن تحت أضواء الروح التى تضفى على اللحن معناه التعبيري » .

إنما تبدأ التنويعات حقاً بالتنوع الثانى ، ويمثل عند رومان رولان اجترار

الذكرى ، كأنها الحاضرة العاطرة .

والتنويج الثالث يرى رولان في ترقيصه السريع صورة « الحببية النائية » .  
والتنويج الرابع يعود إلى اللحن الأساسى ، أو على الأقل إيقاعه ،  
وإن أبطأ قليلاً .

التنويج الخامس خلق جديد يمثل تأكيد الإرادة تتحكم في العاطفة .  
أما التنويج الأخير فهو الخاتمة الرائعة لهذه المجموعة من التنويجات ،  
وفيه ارتفاع مستمر في القوة وازدياد في السرعة ، حتى ينتهى إلى زغردات  
هائلة . يبدأ في جلال ثم يحمى وطيسه شيئاً فشيئاً ، كالماء يغلى ويفور ليفيض  
فيضانا في تلك الزغاريد ، وتنتهى الحركة والصوناتة بالعودة إلى اللحن الأساسى ،  
مفرداً ، هادئاً ، ينتهى متباطئاً خافتاً تدركه سنة من النوم . وهكذا تحتفظ  
النفس بالذكريات كاملة ، ولكن دون ونحزات الألم .

ألفت هذه الصوناتة عام ١٨٢٠ فى خلال تأليف « القداس الاحتفالى »  
كما مضى القول ، ذلك القداس الذى توجه فيه بيتهوفن إلى ربه يناجيه .  
إنها مونولوج داخلى ، تتوارى فيه النفس خلف أحلامها ، التى تمر مرور السحاب ،  
ورياح الخريف تذرو الأوراق الذابلة وتنشر عبير الماضى . ذكريات فقدت  
حممتها اللاسعة ، ولم يبق منها سوى الشمع والعسل الذهبى تبنى منه الروح  
خلاياها ذات الضياء . هذه الصوناتة فى تنويجات حركتها الأخيرة إن هى إلا  
لعبة الحب والأحلام .

Vivace ma non troppo, Adagio espressivo — Prestissimo — Andante  
molto cantabile ed espressivo.

## الصوناتة الأخيرة للبيانو

مصنف ١١١ ، مقام دو صغير

عندما خصصت منذ بضع سنوات عدداً من الأحاديث لصوناتات البيانو تأليف بيتهوفن راعيت اختيار أشهرها ، وأكثرها ذيوماً بين عشاق الموسيقى ، بصرف النظر عن كون هؤلاء يمارسون أولاً يمارسون الأداء الموسيقى . وبعض صوناتات بيتهوفن في متناول العازفين الهواة ، ولكن أغلبها ، بل كلها في الحق ، بحاجة إلى امتلاك أعنة الأداء وميكانيكياته بدرجة من الكمال تغني العازف عن التفكير بنقلة إصبع ، أو عبور اليد اليسرى فوق اليمنى ، أو العكس ، ليتفرغ تمام التفرغ للتعبير البياني والوجداني ، وبيتهوفن حتى في أسهل صوناتاته أداء ، هو الموسيقى الأكبر ، أى أن حاجة العازف إلى فهمه والنفاذ إلى روحه ، بل ضرورة الثقافة الفنية الواسعة أساساً لوعيه ، تجعل من الشطط أن يحاول تناول موسيقى بيتهوفن بالخفة التي يتناول بها عزف مازوركا لشوبان .

وصوناتات الحقة الأخيرة في حياة بيتهوفن ، وعددها خمس صوناتات ، جبال وعرة جداً حتى على العازف الصانع ( الفيرتيوز ) لدرجة أن بعض هذه الصوناتات ، بل كلها ، قلما كانت تعزف في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، خشية منها ورعباً . وما تزال الكتب تسرد أسماء عازفي القرن الماضي الذين قاموا بالأداء العلني للصوناتات الخمس الأخيرة ، وخاصة أشدها وعورة ، وأصعبها منالاً وهي الصوناتة التي اشتهرت باسم « الهامر كلافير » ، مصنف رقم ١٠٦ ، تسرد الكتب أسماء من تجرؤوا على الخمس الصوناتات الأخيرة ، وكأنها قائمة شرف لهم ، وهي قطعاً قائمة شرف لجمهرة المستمعين



الذين استطاعوا مواصلة السير في تلك المعارج الوعرة ، التي تمثل موسيقى بيتهوفن في الحقبة الأخيرة ، سواء للبيانو ، أو للرباعية الوترية ، ثم عادوا من رحلتهم بصفقة النافق الكاسب . مجهدين نعم ، ربما في حواسهم ، ولكن روحهم التي ارتفعت حتى سدرة المنتهى في عالم الموسيقى العظيمة ، عادت آمنة مطمئنة ، سعيدة بكل ماهر أرجاءها من أحاسيس ومشاعر .

قدمت فيما مضى الصوناتة مصنف رقم ١٠٦ دون تردد ، وهي المعروفة كما قلت بالهامركلافير ، ذروة منجزات بيتهوفن في صعوبة الأداء ، ولكنها ليست ذروتها في صعوبة الإدراك الذي يوصل إلى المتعة الروحية الكبرى .

ترددت أمام الصوناتة الأخيرة مصنف ١١١ ، وأخذت أؤجل تقديمها عاماً بعد عام حتى جمعت شجاعتي ، وأذنت اللحظة الراهنة لتقديمها . وأحب على خلاف عادتي ، أن أسجل بأني أعددت هذه الصفحات في أواخر شهر يولية ١٩٦٧ ، وأنا أجتاز محنتين من محنات حياتي الخاصة وحياة الوطن . أقول هذا معتذراً عن إشارة شخصية ، ربما لم يكن لها محل ، لولا صلتها بمقدرات الوطن الحبيب .

أذنت اللحظة أن أقدم آخر صوناتات بيتهوفن للبيانو ، وهي الصوناتة الثانية والثلاثون ، لا تحمل من الأسماء غير رقم تصنيفها ، هو ١١١ ، ومقامها الموسيقى وهو دو في الديوان الصغير . وعجيب مقام دو مينور هذا ! كلما كتب بيتهوفن شيئاً من الموسيقى فيه ، توقعنا أن يمثل كفاحاً روحياً ، أو تضالاً عاطفياً . ولأذكرن ثلاثية للوترات والبيانو كتبها في أول شبابه ، وهي عمل من أعمال الحقبة الأولى ، يدهشك أن تحس فيها بنض روح بيتهوفن صاحب السمفونية الخامسة ، وصوناتة الفيوولين والبيانو والصوناتة الباتيتيك للبيانو ، والرباعية الوترية الرابعة ، بل صوناتة البيانو الخامسة مصنف رقم ١ ، وكلها أعمال في مقام دو مينور يمكن أن أضيف إليها صوناتة البيانو الرابعة عشرة المعروفة

« بضياء القمر » ، والرابعة الوترية الرابعة عشرة ، وكلا العاملين في مقام دو ديز مينور .

عندما انتهى بيتهوفن من صوناتته الأخيرة مقام دو مينور عام ١٨٢٢ ، لم يكذب حبرها حتى كتب للناشر يقول له : « والبيانو ، إذا فكرنا في الأمر ، ليس آلة موسيقية ترضيني تمام الرضا » . وعرفته الخمس السنوات الأخيرة من حياته جبار القرون ، وعظيم عظماء الفن ، بما كتبه خلالها من أعمال تعنو لها الجباه : السمفونية التاسعة والقداس الاحتفالي والخمس الرباعيات الوترية الأخيرة .

نعم عاد بيتهوفن خلالها إلى البيانو ليكتب بعض المقطوعات الهينة التي أسماها « باجاتيل » . وإلى تنويعاته المشهورة على فالس ديابلي .

ما أكثر ما يمكن أن أقوله عن صوناتة بيتهوفن الأخيرة ، تعبيراً شخصياً ، أو نقلاً عما قاله المعقبون قديماً وحديثاً . أما التحليل فلا سبيل إليه في هذا المجال لأن أعمال بيتهوفن الأخيرة للبيانو والرابعة الوترية تعجز على التحليل البارد ولا طريق إلى تحليلها سوى بالتشريح الفني لعناصرها . فلا ينتظر السامع مني قليلاً ولا كثيراً في مجال الشرح والتحليل . إنني اليوم من قبيل تراجمة الآثار في الزمن الخالي نأى بهم القصور والجهل عن بلوغ أقدام البناء الفني الذي عنه ينحرون .

يقول الدكتور دايسون ، من علماء الموسيقى البريطانيين : « ما أيسر أن نستنتجاً صَح فتحدث عن قالب الصوناتة لنعلقه فوق اسم بيتهوفن ، ليس ثمة خيبة أمل أشد وأنكى . نعم إنه لممكن أن نستخرج من حركاته لحنين أساسيين وكودا لنقول بأن هنا يوجد ، أو كان يمكن أن يوجد الخطان المتوازيان إشارة إلى نهاية قسم العرض أو قسم العرض وقسم التفاعل . ولكن في الإمكان أيضاً أن نستخرج من حركاته في قالب الصوناتة ثلاثة أو أربعة أو خمسة ألحان ، لا لحنين أساسيين فحسب . أما أن نعرف ترتيبها فيما بينها ، الأهم فالهم ، فأمر ذلك متعذر على أي

من الناس ... وصونات البيانو الأخيرة ، والرابعيات الوترية الختامية يعترف لها القاصي والداني بأنها تعز على أن توضع داخل تقسيم شكلي . نعم ، لقد انحدر بيتهوفن من أصلاب هايدن وموزار ، ولكن مما لا ريب فيه أننا نفتقد بيتهوفن الحقيقي كلما عثرنا في مؤلفاته على جرة عظيمى الموسيقى اللذين اتخذهما بيتهوفن قدوة . لأن ما عبر عنه بيتهوفن بصميم شخصيته إنما هى تلك الأشياء التى لا وجود لها فيما ورثه من فن البناء الموسيقى . إن بيتهوفن الفنان المبدع . هو أيضاً محطّم التماثيل .

فلننقل إلى صميم صونات بيتهوفن الأخيرة للبيانو ، ولنبدأ بمقدمة الحركة الأولى ، فهى تصور الجحوم المعتم ، والسحب المتكاثفة التى لن يطول أمرها . لأن المقدمة عندما تنزع إلى الهدوء ، إنما هى تستعد فى لخط البيانو لتلقى بنا على التو فى جو عاصف له هزيم وصريير ، إلا إذا أوحى إليك الموسيقى برعود المعارك قديمها وحديثها . ولنعلم إلى مطلع الصوناتة ، انستمع إلى المقدمة الفخمة ، دون أن نتوقف هذه المرة عند آخرها ، بل لنواصل الاستماع إلى قسم العرض كله . بل لنسمع الحركة كلها ، ولن ترككم تلتقطون أنفاسكم ، إلا عندما تخرج من معمعانها منهوكة صاغرة لتبدأ على تآلف مقام دو الكبير ، دو فى اليد اليسرى على مفاتيح القرار ، ومى - صول - دو فى اليد اليمنى على مرتفعات البيانو .

ثم تبدأ الحركة الثانية بطيئة بسيطة ، تشدو كأنها أغنية شعبية ساذجة ، سعيدة . أوحى إلى واحد من المعقبين المتدينين بكلمات لبولس الرسول يقول فيها : « لقد عرفت إنساناً منذ أربع عشرة سنة مضت ( لا أدري إن كنت عرفت جسدأ ، ولا أدري إن كنت عرفت خارج الجسد ، فالعلم عند الرب ، .... لقد عرفت هذا الإنسان .... وكيف رفع إلى السماء ، حيث سمع كلمات لا تنبس بها شفاه ، كلمات ليس فى شرع الإنسان أن يتلفظ بها . عن هذا الواحد سأحدث ، وهو الذى أمجد » .

وضع بيتهوفن لهذه الحركة الثانية عنواناً دارجاً متواضعاً يعنى لحناً غنائياً صغيراً « غِنِّيَّةٌ »، ثم انطلق نيفاً وعشر صفحات من المدونة يجرى عليها تنويعات عجيبة، حار فيها الناس وذهبوا في تفسيرها كل مذهب. وحتى شندلر صاحب بيتهوفن سألته عما إذا كان ينوى كتابة حركة ثالثة سريعة يختم بها هذه الصوناتة. فقد أرسل الناشر يقول بأن الناسخ نسي أن يرسل له الحركة الثالثة. فأجاب بيتهوفن بطريقته المبهمة التي تحتل كل تفسير من السخرية إلى التبرم... لا أظنني أجده الوقت لكتابة حركة ثالثة. صوناتة من حركتين، وما في هذا؟ ليست المرة الأولى يكتب بيتهوفن صوناتة من حركتين، وربما كانت المرة الرابعة أو الخامسة. ولنعذر الصديق شندلر أو كما يقول مترجم حياة بيتهوفن من المعاصرين: « لالوم على شندلر، ولا على من يتوقع حركة ثالثة لصوناتة بيتهوفن الأخيرة، لأنه حتى بعد مضي قرن من الزمان عليها، ما برح السامع الذي يستطيع أن يفهم الصوناتات الأولى بعد سماعها مرة أو مرتين، ما برح بحاجة إلى سنوات من الإصرار والجلد والتعاطف كي يفهم الصوناتة الثانية والثلاثين لبيتهوفن ».

كل ما أستطيعه لمساعدة السامع على معاناة هذه التنويعات أن يتذكر أمراً هاماً، وهو أن بيتهوفن أثناء تأليف الصوناتة كان يبني عمله العظيم « القداس الاحتفالي »، أي كان يتعبد للباري عز وجل، ومعنى هذا: الاستسلام لإرادة الخالق. فإذا كانت الحركة الأولى للصوناتة الأخيرة صورة من الكفاح المرير، والتحدى الغاضب، فإن هذه الأغنية الساذجة السعيدة إنما كانت أول الدرج يصعد فوقه، حتى يبلغ الأعلى، فينسى سنوات الآلام والمتاعب، ويرقى من تجرد إلى تجرد حتى يتحلل هواء، أو يذوب في ذرات الهيدروجين والأثير. هذا قليل جداً مما تهتف به نفسي، لن أعين السامع في قليل أو كثير. أنا تاركه لحظه، ولخياله، وحسن استقباله، ولتصنع الصوناتة الأخيرة لبيتهوفن به ما تشاء!

Maestoso, Allegro con brio ed appassionato — Arietta, Adagio molto semplice cantabile.

## صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين

مصنف ١١٠ ، مقام لا بيمول

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين تقف وحدها وسط الخمس الأخيرة ،  
واحة هادئة . وهى الوحيدة التى لاتحمل إهداء إلى صديق أو عظيم . قال الموسيقى  
الفرنسى فنان داندى فى ذلك كلمته المشهورة : « هل ما يدعو أن يكون الأمر على  
خلاف ذلك ؟ وهل كان بيتهوفن ليقدم صوناتته هذه لأحد غير شخصه ، وهى  
التعبير الموسيقى عن خلجات نفسه ؟ لقد أبل من عوارض المرض الأولى ، وهو المرض  
الذى سوف يقضى عايه بعد ست سنوات . ثم إنه ألفها وهو يواصل فى هدوء  
وطمأنينة تأليف قداسه الاحتفالى ، والصوناتة قبل الأخيرة تلج إلى صميم الأزمة ،  
فهى نضال قاس رهيب ضد المرض المودى إلى الفناء ، ثم عودة إلى الحياة يمزج  
بها نشيد الفرح الظافر » .

كتب بيتهوفن خطاباً إلى الأمير الروسى نيقولا جالتزين يشكره على تكليفه الكريم  
الذى أتاح له أن يؤلف ثلاث الرباعيات أرقام ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ثم يقول  
« إن ابلولاه الشعر ، ورباته الموزى ، لن يسلمونى بعد لحاصد الأرواح ، فما زلت مديناً  
لهم بالكثير ، ويجب قبل رحيلى إلى عالم الغيب أن أتم ما ترهص به الروح ، وإنى  
إذ أتأمل أعمالى ، أرانى لم أكتب سوى بضع نوتات . أيها الأمير النبيل ، إبنى أدعو  
بالنجاح لما أنت بسبيله من تشجيع الفن ، فالعلوم والفنون هى التى تدلنا على طريق  
الحياة الأسمى ، بل هى التى تسمح لنا بلمحة منها » .

تاريخ هذا الخطاب المرسل من فينا هو ٢٦ فبراير ١٨٢٧ . ولقد غادر  
بيتهوفن عالمنا ، يوماً بيوم ، بعد شهر تماماً من كتابة الخطاب الذى يرى فيه بيتهوفن  
أنه لم يؤد عملاً فى حياته أكثر من خط بضع نوتات . ما ذا كان ينتظر أن يعمل  
بعد صوناتات البيانو الخمس الأخيرة ، والرباعيات الوترية الخمس الأخيرة ،



## والقداس الاحتفالى والسمفونية الكورالية ؟

صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين بنت عام ١٨٢١ ، لست سنوات قبل وفاة بيتهوفن ، تشاركها الصوناتة الأخيرة مصنف ١١١ فى كراسات مسوداته ، وتصاحبهما المقاطع التجريبية للقداس الاحتفالى ، فهى فترة نشاط عارم ، ولكن بيتهوفن عرف فى أثنائها أياماً سوداً ، فقد أدركه شتاء ذلك العام ، ١٨٢١ ، وأوصاب الجسد ، وآلام الروح تحاصره . فالمرض يؤخر إتمام قداسه الكبير ، وهو يعده للاحتفال بصديقه وتلميذه الحبيب ، الأرشيدوق رودلف ، يوم رسامته كاردينالاً وكبير أساقفة أولتزر . وبيتهوفن ينعى المرض الذى أخر إتمام هذا العمل قبل الحفل الكبير ، ورسائله إلى الأرشيدوق فى تلك الفترة تكشف عن أوجاعه وآلامه .

ولأننى بدأت كلامى عن الصوناتة الأولى بعد الثلاثين فى دياجير تلك الكآبة فسأدخل إليها من بابها المدلم ، فى حركتها البطيئة التى وصفها بيتهوفن بكلمتين ألمانيتين ، ومقابلهما بالإيطالية . سماها بالإيطالية *Arioso dolente* ، وبما يقابل هذا بالألمانية *Klagender Gesang* ، أى أنشودة الأسى والبث والشكوى . وقد أعد للأنشودة مدخلا *Adagio ma non troppo* ينتهى إلى ما يشبه الارتجال أو التلاوة الملحنة « ريشتاتيفو » ، يقف فيها هنيهة عند نوتة « لا » يرددها هامسة ثم ترتفع حتى تصرخ مذبوحة من الألم ، لتعود إلى الهدوء ، وتعد للاستسلام . والاستسلام هو تلك الـ *Arioso dolente* أنشودة البث والشكوى .

وسيتولى السامع العجب إذ أعجل فأنبهه إلى أن الصوناتة تبدأ فى الديوان الكبير مقام لا بيمول ، هادئة باسمه كيوم صحو من أيام الربيع ، فى حركتها الأولى ، وأنها تنتقل إلى الاسكرتسو ، يتفجر مرحاً وحماساً ، وقسم التريو فى هذا الاسكرتسو شبه رومان رولان بالعفريت الصغير الطرير « بك » فى « حلم ليلة صيف » ، ويذكر من يعرفون كوميديا شكسبير الخيالية من هو « بك » وما كان من شيطنته



ودعاباته وعفرتته .... ثم ينجم ظلام الأداجيو الشبيه بالارتجال ، ويظللنا غمام  
الأسى فى أنشودة البث والشكوى . فيتبهوفن الذى زعم فى لقائه بالفتاة بتينا بونتانو  
بمدينة الاستشفاء أن الفنان لا يبكى ، وقال لها « الفنان قد من نار ، لا يبكى أبداً »  
ثم قال لها فيما بعد « البكاء جدير بالوصيفات قعيدات البيوت . والموسيقى يجب أن  
تقدح النار من روح البشر » ، يتبهوفن هذا تتفجر فيه ينابيع الألم فجأة فيبكى  
فى أنشودة البث والشكوى . ولنقف هنا لحظة لنعرف كيف عبر يتبهوفن عن أوصاب  
القلب ، وأحزان الفؤاد فى أخريات حياته . لنستمع إلى الاستهلال الحزين  
يدخل بنا إلى الـ Arioso dolente .

لا شك بأننى ضللت طريقى إلى هذه الصوناتة . أما كان الأولى بى أن أبدأ  
بالحن الراحة والاستجمام ؟ فلا صدح خطأى ولنبدأ بالحركة الأولى للصوناتة الحادية  
والثلاثين مقام لابيمول ، والحركة مصوغة فى قالب الصوناتة ، وهذا عجيب من  
يتبهوفن فى هذه السنوات المتأخرة من عمره . سنسمع ما يمكن أن نستخرجه قسماً  
للعرض بمجموعتى لحنيه الأساسيين ، ولحن المعبرة بينهما . ويحىء بعد هذا قسم  
التفاعل ، ثم يعاد قسم العرض بلحنيه ، ومعبرته ، واللحن الثانى منهما ، وكان دخوله  
أول الأمر فى مقام مى بيمول ، ينصاع فى قسم إعادة العرض إلى مقام الحركة لابيمول  
كبير .

ثم لنستمع إلى الاسكرتسو ، فالتريو ، لحنا لاتلمس أقدامه الأرض ، فهو  
العفريت « بك » فى « حلم ليلة صيف » ، تلك هى اللحظات الهائلة فى صوناتة  
يتبهوفن قبل الأخيرة ، ثم ينجم الغيام وتهوى الأحزان فيما سمعنا من أنشودة الأسى  
والبث والشكوى .

ولكن من ذا الذى يصدق أن الآلام والأوجاع هزمت يتبهوفن ؟ . إن الرجل  
لم يعودنا على النواح والبكاء ، لأنه ابن الكفاح والنضال ، حتى لو أدى به ذلك إلى  
صراع مع قدر ذاته ، فلا تعجب أن تحتم الصوناتة مصنف رقم ١١٠ بلحن بهيج ،

يصوغه صياغة القدماء فيخرجه على صورة « الفوجة » ، لحنها الواحد متطور من اللحن الأساسى الأول لحركة البداية .

وفيما عدا أعجوبة التحول من الحزن إلى تهليلة الانتصار ، فإن الفوجة لن تكشف لنا عن أعاجيب أخرى ، إلا أن تتوقف في وسطها وتتعر ، فإذا بأنشودة الأسى وقد رانت عليها لحظة ، ودهمتها مقطعة النياط منهمة تنشج ، ولكن الفوجة وقد أجفلت لحظة ، ما تلبث حتى تندفع في طريقها المنير ، وتحت ضوء الشمس الساطعة . ولنسمع الفوجة في نصفها الأول ثم دخول اللحن الشاكى ، الـ *Arioso dolente* فعودة الفوجة .

تلكم كانت أركان العمل الكبير من مؤلفات بيتهوفن للبيانو ، وما أخالنا إلا على استعداد لسماع العمل بتمامه . فلننصت في خشوع إلى صوناتة البيانو الأولى بعد الثلاثين مصنف رقم ١١٠ ، مقام لايمول في الديوان الكبير .

*Moderato cantabile molto espressivo (con amabilita)*

*Allegro molto* — هذا هو الاسكرتسو — *Adagio ma non troppo e Recitativo, Arioso dolente- Adagio ma non troppo*

وفى الختام *Fuga : Allegro ma non troppo*

وتعترضها أنشودة الأسى ، وقد فقدت عزمها وانهد حيلها ، وعبر بيتهوفن عن

ذلك إيضاحا للعازفين بقوله : *perdende la forza, dolente*

وتعود الفوجة إلى سرعتها الأولى *L,istesso tempo della fuga*

## صوناتة البيانو الثامنة والعشرون

### مقام لا ، مصنف رقم ١٠١

نواصل تقديم صوناتات البيانو الأخيرة لبيتهوفن. خمس صوناتات تقف على رأس مؤلفات البيانو في كل عصوره ، قدمت منها أربعاً من التاسعة والعشرين حتى الثانية والثلاثين ، واليوم أقدم الصوناتة الثامنة والعشرين مقام لا في الديوان الكبير ، مصنف رقم ١٠١ . انتهى بيتهوفن من تأليفها في نوفمبر عام ١٨١٦ ، السنة التي يعتبرها الدارسون بدء الحقبة الإبداعية الثالثة والأخيرة لفن بيتهوفن . سوف يعيش بعدها عشر سنوات ، فيكتب فيها أعظم أعماله : القداس الاحتفالي والسمفونية الكورالية ، والرباعيات الخمس الأخيرة ، وخمس صوناتات أخيرة للبيانو ، نسمع الأولى منها اليوم بعد أن سمعنا الأربع الصوناتات التالية لها . لقد ألف بيتهوفن في العشر السنوات الأخيرة من حياته أعمالاً غير ما ذكرت . ألف التوزيعات المشهورة على لحن فالس لديابللي ، وكتب الباجاتلات ، وبضع أغنيات ، ولو أن عبقرية الرجل لم تكن تبلغ في تلحين الكلمة مبلغ تلك اللغة الخرساء التي تتكلمها الموسيقى ، والأعمال التي ذكرت على التو أعمال فنان عظيم يلتمس الراحة من عناء الخلق والإبداع ، أو يلتمس بعض ما يعينه على الحياة من حق تأليفها .

قلت اللغة الخرساء ، وإذا بجملة لكارلايل تعبر ذاكرتي ، أبحث عنها فيوأتيني الحظ لأجدها دون عناء فيما طالعته خلال هذين الأسبوعين حول الصوناتة التي أقدم اليوم . ماذا قال كارليل ذلك الكاتب الأسكتلندي العميق ؟ : « الموسيقى لغة لانطق لألفاظها ، ولايسبر غوركلامها ، تقودنا إلى حافة اللاهية ، وتتركنا لحظات نفوس فيها بأبصارنا » . وهنا يضيف الناقد الموسيقى كامى بلليج ، وهو يكتب فصلاً عن أثر الصوناتات الأخيرة عليه حين سمعها لأول مرة : « أجل تقودنا إلى حافة

اللانهاية صوناتات بيتهوفن الأخيرة ، فلا تركنا لحظات كما يقول كارليل بل هي  
تخلى بنا هناك وشأننا» .

الصوناتة مصنف رقم ١٠١ ، مقام لا كبير ، عمل لا يستغرق عزفه العشرين دقيقة ، عمل عجيب جداً في مؤلفات بيتهوفن الأخيرة ، لاعنف ، ولا اندفاع ، ولا بلاغة سحبان وائل . لقد وقف بيتهوفن بعد سنوات المجد والشهرة أيام مؤتمر فيينا الكبير ، وقف في نهاية الحقبة الثانية ، بين عهدين ، عهد انقضى بأجاده ونجاحه واثامعه ، وما قدم للعالم من عظام المؤلفات الموسيقية أحبها وقدرها آل الثقافة العليا في فيينا ، وخارج فيينا ، وعهد آن أوانه ، لن يلبث أن يصاب فيه بالعلل ، أو بالعلة التي انتهت بالقضاء عليه ، وسيحول الصمم بينه وبين المجتمعات الخافلة ، فلن يقدم للجماهير أعماله الهائلة على البيانو بنفسه ، ولن يقود أداء أعماله الأوركسترالية ، كما كان يصنع ، بل سيطبق عليه الصمم إلى حد يجعل التحدث إليه عناء وضيقاً ، إلا أن يكتب المتحدث أقواله ، وقد يفضل بيتهوفن ، إن وجد في مكان عام ، أن يرد عليه كتابة . وقد اجتمعت للخلف كراسات تلك الأحاديث ، صورة من عقلية الرجل ، وانطباعاته من الأحداث والأشخاص ، بل وبعض تفاصيل حياته . وبيتهوفن حبيب المجتمع المتأنق في فيينا ، كان هو أيضاً مقبلاً على ذلك المجتمع ، يأنس إليه ، ويأتنس بكواكبه اللامعة نساء ورجالا ، وإذا الصمم المطبق يصده عن الناس ، ويصد هم عنه رويداً ، وتتحول الموسيقى التي يؤلفها بيتهوفن إلى لغة روحية ، يخاطب بها الفنان نفسه ، ويناجي فيها ربه . ولقد حفظت متاحف الذكرى كمناسبات بيتهوفن التي كان يدون فيها أفكاره الموسيقية عفواً الخاطر ، وعفواً اللحظة البادرة ، وأتيح للعالم الموسيقى الألماني نوتيبوم أن يدرسها صفحة صفحة ، بل فقرة موسيقية فقرة . لن تصل إلينا الكراسات كاملة ، ولكن ما وصل منها تكفل بإلقاء أضواء عجيبة على طريق العبقرية ، حين ينزل الإلهام بصاحبه شذرات ومقاطع ، بلا رأس ، ولا ذنب . وقد تتجلى رأساً بلا جسد ، أو ذنباً دون رأس أو جسد ، وربما عضواً وبعض عضو موسيقى ، ثم إذا بها على مدى الأيام والسنين

تخلق لحناً ، وإيقاعاً موسيقياً يمثل الإرهاصات النهائية لعمل نراه كاملاً في المدونة الأخيرة بخط بيتهوفن ، قبل أن تنتقل إلى يد النساخ الخطاطين ، فتقدم إلى المطبعة لوحات تمثل الطبعة الأولى لكل تلك الأعمال الخالدة . لم ينصب بيتهوفن في كناشاته ومسوداته نولاً واحداً لعمل واحد ، وإنما كانت عدة أنوال ، يداول بينها النسيج ، بحثاً وتعديلاً وتحويراً وتصويراً ، وكأنه لاعب الشطرنج الذي يجلس وحده في مواجهة شرذمة من أبطال اللاعبين .

والصونات الثامنة والعشرون ، ذلك العمل العجيب حقاً ، تتبع نوتيبوم مسوداتها أو مسودات حركتها الثانية والثالثة وقليل من الأولى . وموضع العجب في هذه الصونات هو أنك تفتقد فيها لأول وهلة ، وحتى نهايتها ، بيتهوفن الصاحب الغاضب الضاحك الباكي . كتبها في فترة هناء ، أشبه بالهدوء قبل هبوب الزوابع وحلول المصائب . لقد كسب قضيته ضد أرملة أخيه ، وانتزع من أحضانها ابنها الوحيد ، أقامته المحكمة وصياً عليه ، حماية للغلام مما يشوب حياة أمه . وسيركز الفنان على الغلام كارل كل عواطف أبوة لم تتح لبيتهوفن ، فإذا كارل فتى ضال فاسد ، يسبب للموسيقى العظيم آلاماً وأوصاباً فاقت كل آلامه وأوصابه . وينتهي بيتهوفن إلى أن يطلب من صديقه وتلميذته البارونة دوروتيا إرتمان ، أن تتوسط لدى زوجها الضابط العظيم ، فيعين الفتى الضال كارل فان بيتهوفن ضابطاً في الجيش الإمبراطوري .

لماذا يرد ذكر البارونة دوروتيا إرتمان هنا ؟ لأن الصونات التي نعرض مهداة إلى هذه البارونة ، ونادراً ما رأينا بيتهوفن يقدم عملاً لتلميذ أو تلميذة فيما عدا صديقه وتلميذه الحبيب الأرشيديوق رودلف فون هابسبورج . ويكفيك أن تنظر إلى صفحة الإهداء ، فإذا رأيت اسم رودولف على رأس عمل من أعمال بيتهوفن ، فلتطمئن إلى أنه عمل من أجل أعماله .

والبارونة دوروتيا إرتمان كانت من أحسن عازفات زمانها على البيانو،



أجمع الناس ذواقه وهواة ونقاداً وموسيقيين محترفين على أن دوروتيا ، السيدة الجحيلة ، الممشوقة القد ، لم تكن أعظم العازفات في عصرها فحسب — وما كان أكثر النساء تعلقاً ودراسة وتفوقاً على البيانو في عصر بيتهوفن — بل كانت تبرز الرجال ، إن لم يكن بقوة العزف ، فيالفهم والوعى والرقه والنفاذ إلى صميم أعمال أستاذها لودفيج فان بيتهوفن .

كان صاحب السمفونيات التسع والصوناتات الاثنتين والثلاثين يسمى هذه السيدة دوروتيا — ستشيليا ، والقديسة سيتشيليا كما يعرف كل موسيقي مثقف هي حامية فن النغم وأهله ، تصور وهي تعزف على أرغن صغير ، هو الحد الأكبر للآلة الموسيقية الهائلة .

عاشت البارونة دوروتيا إرتمان حتى أربعينات القرن الماضي ، وترملت منذ الثلاثينات عن زوجها النبيل وقد بلغ في الجيش الإمبراطوري رتبة الفياد مارشال . وعرفت الموسيقى الشاب مندلسون وقصت عليه من ذكرياتها الحكاية التالية : ذعاها بيتهوفن إلى بيته ، بعد وفاة ولدها الأخير ، وقد جل العزاء وجفت من الدمع المآقي . لم ينبس بيتهوفن بكلمة قبل أن يجلس إلى البيانو ليقول : فلنتحدث بعضنا إلى بعض بالموسيقى

“Wir werden nun in Toenen mit einander sprechen”

وأخذ يعزف على البيانو ساعة زمانية ، ارتجالاً من تلك الارتجالات التي اشتهر بها في شبابه ، وحفظت لنا ذكريات المعاصرين منها أثراً دون عين (أو سمع أ) .

ذكرت الأم الشكلي لمندلسون أن بيتهوفن قال لها في تلك الساعة بالموسيقى كل ما يمكن أن يقال « فأنزل على قلبي العزاء » .

Er sagte mir alles und gab mir auch zuletzt den Trost.

واقعد عقد رومان رولان في دراسته الكبيرة لموسيقى بيتهوفن فصلاً كاملاً عن الصوناتة مصنف ١٠١ ، والتي لا يتعدى عزفها ربع الساعة إلا ببضع دقائق . وجعل عنوان الفصل « دوروتيا — سيتشيليا »



لأننى أطيل الكلام ، لأن قصر وقت الاستماع إلى الصوناتة يشجعنى على طرق موضوعات فى حياة بيتهوفن لم يتح لى تقديمها فى أعمال تستغرق نصف الساعة ، والساعة وأكثر من الساعة .

وأطيل الكلام لأننى فى الحق عند أول سماعى للصوناتة مصنف ١٠١ لم أفهمها ، وأصدقكم القول أننى أبجفت من مونوتونية إيقاعاتها ، فعدت إليها يوماً بعد يوم ، دون أن أستعين عليها بقراءة أو إطلاع . فما فائدة القراءة إن لم أصل بإحساسى وعقلى إلى أعماق عمل هام من أعمال بيتهوفن ؟ وبدأت أفهم فاستعنت على الفهم بالقراءة والاطلاع .

تبين لى أن بيتهوفن فى هذه الصوناتة يناجى نفسه ، ويستوحى ذكريات حياته السابقة ، فى حنان ورقة ، كمن يعترف فى دخيلته فيقول : وبعد ، ألم تكن حياتى موفقة جميلة ؟ ثم هو يحلم بمن أحب وما أحب ، وهما هو ذا قد بلغ الخامسة والأربعين من عمره ، ألا يذكر مسقط رأسه فى برن على ضفاف الراين الجميل ؟ ألم يجد فى ذكريات حياته بالريف عزاء عن كل ما لقي من متاعب ؟ ما أجمل أن يقيم فى بيت الراعى والزارع ، عند أطراف الغابة ، أو على ضفة الغدير .

لا شك أن بيتهوفن فى الحركة الأولى من الصوناتة «يفرط» فى مخيلته سبعة الذكريات ، فهذا هو المعنى والجو اللذان توحى بهما الحركة الأولى الهادئة ، الهائلة ، مقام لا فى الديوان الكبير . ولن أحاول فى هذه المرة تقديم مقاطع منها أو من الحركات الأخرى فقد وطدت أمرى اليوم على التقديم لهذه الصوناتة القصيرة بكلام طويل ، ثم نسمعها كاملة . وعذرى فى الثثرة أننى قرأت كثيراً جداً عن هذه الصوناتة ، بل ذهبت إلى حد تحليلها موسيقياً فقرة فقرة ، فوجدت أن ذلكم هو سبيل الوحيد لتقديمها .

كل ما فى موسيقى الصوناتة الثامنة والعشرين ، وفى الملحوظات التى دونها .

بيتهوفن شرحاً لها ، وأخذاً بيد العازف في أداؤها ، لا يثير أى غبار من الشك في التفسير الذى قدمه الشراح ، وقدمته بنفسى وباقتناعى الشخصى .

قال شندلر صديق بيتهوفن وأمينه بأن الموسيقى كان يفكر بوضع عنوان للحركة الأولى هو « مشاعر حاملة » وللحركة الثانية « إهابة إلى العمل » ، وللثالثة « عودة إلى المشاعر الحاملة » .

والانتقال إلى الحركة الثانية فجائى إلى حد ما ، فهو انتقال من حركة غير سريعة ، تعبر عن مشاعر دفيئة ، *Etwas lebhaft mit der innigsten empfindung* ، كما كتب بيتهوفن على رأس الحركة ، أقول : هو انتقال فجائى إلى السرعة بإيقاع المارش *Marschmaessig* . لم يقل لنا إنه مارش حربى ، ولم يعن بيتهوفن هنا بتحركات عسكرية ، إنما قصد اليقظة من التأملات الحاملة والدعوة إلى الكفاح والعمل . سنسمع في هذه الحركة الثانية لإيقاع المارش دون حماسة ، ولن يرتفع لها صوت صახب ، ولا أى نوع من الجلبة .

بعد ذلك تجيء الحركة البطيئة فتنقلنا من غلبة الديوان الكبير « لا » في الحركة الأولى ، و « فا » في الحركة الثانية إلى الديوان الصغير « لا مينور » . وأمر هذا طبيعى بعد الحركة الثانية ، فالشاعر يعود إلى عالمه الداخلى ، يتأمل في شىء من رد الفعل الحزين ، ولكنه حزن رضى هادئ ، والحزن من شيم النفس الشاعرة ، والوجدان الحساس . وليس هذا « الأداجيو » حركة قائمة بنفسها ، إنما هو فاصل ، أو مقدمة ، تمهد للعودة إلى ما كان عليه الحال في الحركة الأولى .

وسنسمع بعد الأداجيو فقرة قصيرة من مطلع الحركة الأولى ، هى دليلنا إلى هذه العودة ، ثم تندفع الحركة الأخيرة في سرعة معتدلة ، وربما كانت أهم حركات هذه الصوناتة فناً وبناءً . فقد صاغها بيتهوفن في قالب مزدوج ،

ألفه واتجه إليه في سنواته الأخيرة ، وهو محاولة الجمع بين قالب الصوناتة وصيغة الفوجة .

لن تكون التأملات في هذه الحركة الختامية هناء وراحة بال على طول الخط ، كما في الأولى ، وإنما سيتغلب عليها الشوق عندما تثرى النفس إلى سعادة بعيدة المنال ، قلت الشوق ، وهي ترجمتي للكلمة الألمانية Sehnsucht ولم أقل الحزن . ومهما فسر لنا شندلر هذه الحركة بأنها عودة إلى العمل ، فهي صنو للحركة الأولى ، واستجابة لما أثارت أو سجلته من مشاعر ، ولكن في ألوان جديدة ، أهم ما فيها شحذ العزيمة ، ينص عليها بيتهوفن في قوله "mit Entschlossenheit" واستعداد لاستئناف الكفاح والنضال في سبيل الحياة .

فلنستمع إلى الصوناتة الثامنة والعشرين للبيانو ، أول المجموعة التي تمثل صوناتات بيتهوفن في الحقبة الأخيرة ، مقامها « لا » في الديوان الكبير ، ورقم مصنفها ١٠١ ، ولا بأس من أن نذكر هنا أن رقم آخر مصنفات بيتهوفن هو ١٣٥ . وحركات الصوناتة يرمز لها باللغة الإيطالية ، والألمانية سوياً :

Allegretto ma non troppo (Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung)

Vivace alla Marcia (Lebhaft, Marschmaessig)

Adagio ma non troppo, con affetto (Langsam und sehnsuchtvoll)

وأخيراً العودة إلى بعض لحن الحركة الأولى ، ثم :

Allegro ma non troppo (Geschwind doch nicht zu sehr; und mit Entschlossenheit)

## ثلاثة وثلاثون تنويعاً على فالس لديابللي

### مصنف رقم ١٢٠

أعترف بأني قصرت بعد هذا الزمن الطويل في تقديم عملين من أهم أعمال بيتهوفن : الأول افتتاحية ألفها للاحتفال بافتتاح مسرح جديد بثينا ، سماها « تدشين البيت » ، ولم أتمكن حتى الآن من العثور على تسجيل جيد لها . والثاني هو ما أقدم اليوم على البيانو : ٣٣ تنويعاً على فالس من تأليف ديابللي ، مصنف رقم ١٢٠ .

ورقم المصنف يدل على أنه عمل مؤلف في خلال الحقبة الإبداعية الأخيرة في حياة بيتهوفن . وقد كتب هذه التنويعات خلال إنشاء بنائه الشامخ : السمفونية التاسعة . ولكي نفهم كيف التقى تأليف هذه التنويعات بإنشاء السمفونية الكورالية ، نذكر أن ديابللي موسيقي من مؤخرة الصفوف في فينا ، وكان إلى هذا ناشراً للموسيقى . وتشجيعاً لبيت النشر ، اقترح على الموسيقيين أن يكتب كل منهم تنويعات للبيانو على لحن من تأليف ديابللي ، ويجاز كل موسيقي على تنويعاته بالإضافة إلى حفرها وطبعها ونشرها .

ونفهم أن بيتهوفن لم يعن في أول الأمر بالاستجابة إلى الناشر فقد ألقى على فالس نظرة عابرة ثم رمى به جانباً ووصفه بأنه Schusterfleck أي « لوزة جزمة » وهي رقعة مغزلية الشكل يرتق بها الحذاء .

انصرف بيتهوفن إلى تأليف الحركة الأولى من السمفونية التاسعة . وكل من يعرفون « الكورالية » يذكرون عظمة هذه الحركة الأولى .

ثم تنبه فجأة — وهو يستريح من عناء تأليف السمفونية — إلى أن فالس ديابللي الساذج البسيط مادة طيبة لإجراء تنويعات حرة . فاللحن يتألف من قسمين : الأول ينتهي إلى النغمة المسيطرة ( الدومينانت ) وهي صول والثاني يختم بنغمة الأساس « التونك » دو ، بعد محاولة طفيفة للمس مقام ( فا ) بتحول

بسيط في الاصطحاب الهارموني .

كان ديابلى يطلب عدداً من التنويكات ، ستة أو سبعة ، وإذا بيتهوفن وقد تفتحت قريحته ، إذ وجد في إجراء التنويكات متنفساً وتغييراً في طبيعة عمله ، عندما يترك السمفونية ليغزل بعض تنويكات ، وإذا به يضع ثلاثة وثلاثين تنويعاً .

ما هو سر تأخرى وترددى في تقديم هذه التنويكات ؟ لأنها من أعمال بيتهوفن الثانوية ؟

كلا ثم كلا ! علة ترددى هي في أنها عمل صعب المراس ، لا يبلغ السامع منه غرضه لأول وهلة . وهو إلى هذا من أجل ما ألف بيتهوفن للبيانو . كتبه بعد أن ختم سلسلة صوناتاته للبيانو بالصوناتة دومينور مصنف رقم ١١١ . والتنويع باب من أهم أبواب الموسيقى ، لا يفوقه في الأهمية إلا التنمية والتفاعل في قالب الصوناتة . هذا والتنويع في لحن موسيقى بدأ مع بداية الموسيقى . بداية لم تتعد مجرد ترصيع اللحن المستقيم النغم بحليات شيقة . ولعل من يعرفون طبعة للبشارف التركية كنا نتداولها في شبابنا ، يذكر أن مكتوبة بطريقة مبسطة تشعرك بأن الأداء العملى يتطلب نوعاً من التنويع الساذج الذى يتألف من إضافة الحليات ، أوتفتيت النغمة المستطيلة إلى مجموعات من الكروش والدوبل كروش إلخ .

والتنويع لم يقف عندهذا ، وبخاصة في عصر باخ ، حين كان اللحن يتخذ كمجرد كادر ميلودى وهارموني ، ينسج عليهما المؤلف الموسيقى من بنات أفكاره شيئاً جديداً لانتبين فيه إلا صدى بعيداً للحن الأصيل . وحتى هذا الصدى قد يمتحنى تماماً ، ويكون التنويع قد اتخذ إطاره من توالى الاصطحاب الهارموني .

ولقد قدمت في برنامجى الإذاعى عملاً من أعظم أعمال باخ للهاربسيكورد ، يمثل قدرة باخ الإبداعية على تنويع اللحن . واسم ذلك العمل هو «تنويكات جولدبيرج» .



فلا عذر لي في ترددي وتأخري عن تقديم تنويعات بيتهوفن على فالس ديابلي . وليس معنى هذا أن لا أصرح القارئ بصعوبة الاستماع إليها . وبالصعوبات الفنية التي تحول بيني وبين شرحه وتحليله . والتنويعات تستغرق على البيانو ثلاثة أرباع الساعة ، والسامع يتوه فيها إلا أن يسمعها مراراً وتكراراً . والصعوبات الأخرى حاولت تذليلها بما قدمت من كلام على التنويعات . بيد أن تحليل « تنويعات على لحن ديابلي » لا يمكن تصور إمكانها إلا في معهد موسيقى لطلبة دراسة عالية في التأليف ، يتلقون في شرحها وتحليلها عدداً من المحاضرات .

كل ما أنصح به السامع أن يستطيع معي صبراً ، وهو مدرك ما هو مقدم عليه من الاستماع إلى تنويعات متصلة لا تكاد تدرك كل فواصلها ، وتعبّر عن شتى الأحاسيس من الفرح والغضب والحزن والتأمل ، ويضاف إلى ذلك الاستغراق في عمل يمثل بيتهوفن في عنفوان قدرته على فن التنويع ، وما أكثر ما استعمله في رباعياته وصوناتاته وسمفونياته . فمن لا يذكر تنويعاته على لحن الفرخ في كورال السمفونية التاسعة ، أو تنويعاته على لحن « بروميثيوس » في الحركة الأخيرة « للإرويكيا » أو في الحركة الثانية للصوناتة « إلى كرويتزر » .

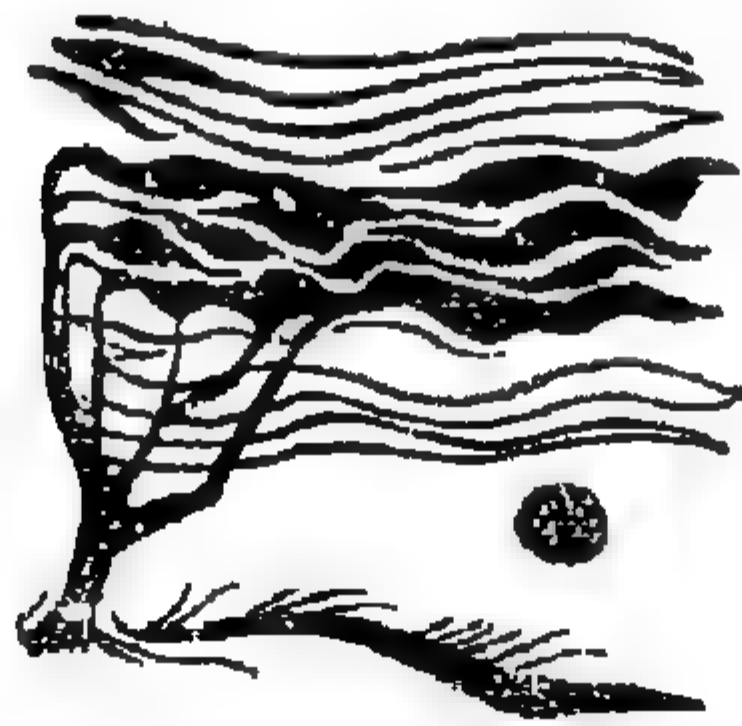
وصعوبة أخرى يلقاها السامع الذي يصر على البحث عن اللحن الأصلي . وأنصح به بأن لا يعنى كثيراً به ، وأن يركز على الانفعال بما يسمع ، سواء أطل اللحن الأصلي برأسه أو أشار بسبابته . وكل ما يربط الثلاثة والثلاثين تنويعاً لفالس ديابلي هو الحفاظ ، بقدر الإمكان على عدد مازورات ( بطوطات ) كل تنويع ، أسوة بعددها في اللحن الأساسي ، ثم التمسك بمقام اللحن في أغلب التنويعات ، وذلك لا يمنع من إجراء تحولات نغمية داخل التنويع ، وأخيراً التمسك بالتواتر الهارموني للحن الأساسي . بمعنى أن التنويع يجتهد في الاتجاه إلى النغمة المسيطرة ( الدرجة الخامسة ) ثم يعود منها إلى نغمة الأساس ( الدرجة الأولى ) .



على أن التنويع — وبخاصة التنويع الذى يظهر فيما نسمعه فى هذا المصنف والذى وصفه الأستاذ فنسان داندى بالتنويع التوسعى ، أوالمكبر Variation amplificatrice — ميزته الحقيقية فى حرية المؤلف وانطلاقه ، وهى حرية لا تجوز إلا لذوى المقدرة الخلاقة ، بطبيعة الحال .

وسيلتى الوحيدة لقارئ هذا أن يبدأ بالاستماع إلى فالس ديابلى مرتين على الأقل .

ثم يشئ بسماع نحو ستة أو سبعة التنويعات الأولى ، ومجموعة من التنويعات الأخيرة من نحو تنويع ٢٧ حتى ٣٣ . وأن يلاحظ كيف انطلق بيتهوفن فى التنويع رقم ١ من فالس ديابلى ، وكأنه يقول ؛ : هكذا أتصور اللحن . وتصوره ظهر فى تحويله من الترقيص الشعبى إلى جدية المارش الاحتفالى . وفى ختام التنويعات نسمع تنويعاً على إيقاع المنوتيو ، وتسبقه « فوجة » طويلة . وأكرر أهمية الاستماع إلى هذه التنويعات مراراً وتكراراً ، وسوف يتعجب السامع من طريقة نفاذ العمل الفنى الكبير إلى الوجدان إما رويداً ، وإما فى فجائية التجلى .



صوناتات القيولينة والبيانو





## الصوناتة التاسعة للفيولينة والبيانو (إلى كرويتزر)

مقام لا ، مصنف ٤٧

هذه هي الصوناتة التاسعة لبيتهوفن من مؤلفاته للفيولينة والبيانو ، وعددها عشر صوناتات ، وتعرف باسم « صوناتة إلى كرويتزر » ، لأن بيتهوفن أهداها إلى أستاذ فيولينة كبير في زمانه اسمه رودلف كرويتزر ، ويعرفه طلبة الفيولينة في العالم أجمع ، فكلهم يدرسون تمريناته المشهورة في مرحلة متوسطة ، وقد يدرسون في الصفوف المتقدمة بعض كونشرتواته .

وهذه فيما أعرف ، أول مرة أتكفل فيها بشرح عمل غير سمفوني لأظهركم على أعمال موسيقية عظيمة لم تؤلف للأوركسترا ، وإنما لمجموعة محدودة من الآلات تعرف اصطلاحاً بالموسيقى المنزلية (موزيك ده شامبر) ، أو بما أفضل تسميته « موسيقى الصحاب » ، وهي مؤلفات ترقى إلى مستوى السمفونيات ، ولكن في نطاقها المحدود بعدد آلاتها . لن نسمع فيها أصوات طبول تدق ، وشبابات تنوح وبوقات تداوى ولا إلى زخحات أربعين أو ستين آلة وترية ، بل سوف نتجول في روضة منعزلة ، نستمع فيها ذات مرة إلى فيولينة واحدة مع البيانو ، ومرة أخرى إلى فيولينة وفيولونسيل وبيانو ، ومرة ثالثة إلى أربع آلات وترية ، مع البيانو أو بغير البيانو . وكل هذه الأعمال صيغت — كالسمفونيات تماماً — فيما يعرف بقالب الصوناتة . فالرباعية هي في الحقيقة صوناتة لأربع آلات ، كما أن السمفونية صوناتة للأوركسترا .

وقالب الصوناتة لا تعقيد فيه ولا إطالة عندما يكون عدد الآلات محدوداً . وسوف تجد في هذه الموسيقى المنزلية شيئاً جديداً علينا ، فهي موسيقى عائلية أخوية ، تتحدث إلينا حديث الصديق إلى صديقه في ركن منزو بمكان هادئ .  
بيتهوفن

يل هي لا تتحدث إلى السامع بقدر ما تحدث نفسها . يعرف ذلك الممارسون لعزفها من الهواة ، وقد اجتمع عدد منهم ليجري حواراً بلغة الموسيقى ، وبلسان هايدن وموزار وبيتهوفن وغيرهم من كبار من ألفوا « موسيقى الصحاب » .

وصوناتة كرويتزر قدر لها أن تخرج من هدوء الصالون إلى معترك الحياة لأسباب قد تكون خارجة عن نطاقها . فقد ألف الروائي الروسي العظيم ليون تولستوى قصة بعنوان « صوناتة كرويتزر » جعل أبطالها هذه الصوناتة ، والأصدق أن نقول بأن شيطان الرواية هو هذه الصوناتة . فالرواية تدور حول زوج غيور على زوجته بسبب رجل يشترك معها في عزف صوناتة كرويتزر .

ومع تبرى بإقحام الأدب في الموسيقى ، فانا مضطر إلى هذه الإشارة إلى تولستوى وروايته ، لأنهما مسئولان إلى حد ما عن ذبوع أمر هذه الصوناتة بين غير الموسيقيين ، ولأن واحداً من أبطال الرواية يقول عن الحركة الأولى بأنها قوة هائلة بين يدي من يملكها . « ولا ينبغي أن نعزفها إلا في ظروف حاسمة تتطلب الإتيان بأعمال توائم طبيعة هذه الموسيقى . إن هذه المقطوعة تبعث فيك قوى دفينة كانت خافية عليك » .

وما دمت بصدد هذه الاستطرادات غير الموسيقية ، فلا بأس من أن أردد ما قاله فون بسمارك ، تعليقاً على الحركة الأخيرة من صوناتة كرويتزر . فهذا السياسي الألماني الخطير ، الذي يعرف في التاريخ باسم المستشار الحديدي ، الرجل الذي رفع إصبعه يوماً فانهارت إمبراطورية نابليون الثالث كأنها قصر من الورق ، والرجل الذي أقام دعائم الإمبراطورية الألمانية بعد حرب السبعين وفي بهو المرايا بقصر فرساي ، قال معقياً على الحركة الأخيرة من صوناتة كرويتزر :

« ينبغي أن نسمعها كل يوم لنحقق أعمالاً جلياً » . هذه هي الموسيقى التي



يجب أن ننشئ عليها الأطفال كي نخلق منهم أبطالاً .

ولم يبق لي بعد هذه الكلمات الكبار سوى العودة إلى عالم الموسيقى ذاتها ،  
 كي نفهم الموسيقى من داخلها ، وبلغتها ، لا بلغة الأدباء ، ولا بلغة السياسة .  
 وما أكثر ما تحدثنا عن قالب الصوناتة ، ومدار الحديث هو أن الحركة  
 الأولى في هذا القالب تؤسس على مجموعتين من الألحان تعارض كل منهما  
 الأخرى معارضة درامية . ومع أن صوناتة كرويتزر تحتوى في حركتها الأولى  
 على هاتين المجموعتين ، إلا أن أهم عناصر المعارضة والمقابلة في هذه الصوناتة  
 بالذات ليست في ألحانها بقدر ما هي في طبيعة الفيولينة ، تعارض طبيعة  
 البيانو ، الصراع الدرامى هنا بين آلتين موسيقيتين يتناوبان ألحان الصوناتة  
 كل بطريقته ، وبصوته ، وبعاطفته .

لذلك يجدر بنا أن نتابع اللحن ، كل لحن فيها ، متابعة دقيقة عندما  
 تعزفه الفيولينة ، ثم عندما يتناوله البيانو ، أو بالعكس .

تبدأ صوناتة كرويتزر بمجموعة هارمونية تؤديها الفيولينة وحدها ، من  
 مقام لا كبير ، فيرد عليها البيانو . بنفس المجموعة الهارمونية ، ولكن من  
 مقام لا صغير ، وهو المقام الذى يغلب على هذه الحركة . ثم تستمر المقدمة في  
 سؤال وجواب ، وكأن الفيولينة تستعطف في استكانة ، والبيانو يستجيب إليها  
 باستجابة غير كاملة ، مما ينذر بالملحمة القادمة .

ولكى نقتنع بأن الاستعطاف لم يؤت ثماره ، بل أثار كمين عواطف  
 جياشة ، فيها من الغضب غير قليل ، نستمع إلى المقدمة ، ثم إلى دخول اللحن  
 الأساسى الأول للصوناتة حين تبدأ الملحمة الغاضبة بين الفيولينة والبيانو ،  
 طوال الحركة .

الحركة الثانية : لن نتحمل الأعصاب — لا أعصاب السامع ولا أعصاب  
 العازف — كل هذا الصراع ، فالحركة الثانية تبدأ هادئة ، شجية ، يصدق

بالحنها كل من البيانو والفيولينة على التتابع ، في إيقاع « أندانتي » ، ومن مقام « فا » كبير ، وكأن الآلتين اتفقتا على هدنة .

لن يطول بنا المقام في ظلال هذه الواحة الوارفة ، فما أسرع ما تتناول الآلتان اللحن الصادح ، بالتشطير والتحوير في تنويعات Variations يتناوب عليها البيانو والفيولينة .

وتنتهى الحركة بلحن غنائى من الفيولينة تحاول فيه للمرة الأخيرة أن تسيطر على غضب البيانو . ويبدو كأن الاثنين قد تراضيا باللقاء . ولكن طول المشاحنة قد أنهك قواهما ، كما يبدو هذا في ختام الحركة .

لم تكن سوى هدنة قصيرة ، ينهض بعدها البطالان ليعودا في هذه المرة لا إلى المشاحنة والصراع ولكن إلى المطاردة ، فالحركة الأخيرة لصوناتة كرويتزر لا يمكن أن نتمثلها إلا خجيبًا وركضًا وربحًا .

ولكل شوط نهاية . ولنراقب الآن هذا التباطؤ ، ولنتساءل إن كان يبشر بالهدوء والاستكانة .

وسن فقد الأمل في أن تنتهى صيناتة كرويتزر إلى الطمأنينة والسلام .

Adagio sostenuto, Presto — Andante con Variazioni — Finale (Presto)



## الصوناتة السابعة للفيولينة والبيانو

مقام دو صغير ، مصنف ٣٠ رقم ٢

الصوناتة السابعة للفيولينة والبيانو ليست لها شهرة الكرويتزر ، ولكنها تحتل مقاماً خاصاً وسطاً ، في عشر الصوناتات التي كتبها بيتهوفن للفيولينة والبيانو .

مقامها دو صغير ، وهو المقام الذي يتسلط في نفس بيتهوفن عندما يعبر عن أحاسيسه بشيء من الغضب أو التحدى . فهو يتحدى القدر في سمفونيته الخامسة من مقام دو صغير . وقد كتب في شبابه ثلاثية لاوتريات والبيانو من مقام دو صغير ، فتقدمت في مشاعرها المتدفقة أعمالا متأخرة فاقتها بناء ونمواً .

يكفى أن تنصت إلى مطالعها لتوقن أن الأمر جد كل الجدد ، ثم استمع إلى لحنها الأساسي الثاني لتحس فيه بالإيقاع العسكري . لا شك أننا حيال موسيقى ذات عضلات - وموسيقى بيتهوفن كلها عضلات - ولكن أعني أن هذه الصوناتة السابعة تبرز بعضلاتها ، وسيطرتها ، بين صوناتاته العشر للفيولينة والبيانو .

ليست صوناتة « الربيع » كالخامسة ، ولا هي الصوناتة « الريفية » كالعاشرة . إنها في عضلاتها تشبه صوناتة كرويتزر ، ولو أن « الكرويتزر » تمثل الأسلوب الكونشرتاني ، وقد وصفها بيتهوفن هكذا في صفحة العنوان . أما السابعة من مقام دو صغير فهي صوناتة صميمة . وإن بحثت عن عيب لها ، وجدته في أن مضمونها يضيق بحيز آلتين موسيقيتين : الفيولينة والبيانو ،

ما أشد ميالها إلى أن تعيش بالأوركسترا ، وفي الأوركسترا .  
 الصوناتة السابعة سمفونية متنكرة في لبوس ثنائى ، وهى إلى ذلك كاملة.  
 حركات السمفونية ، أربع حركات ، إحداها « سكرتسو » .  
 ليس فيها ضحكة واحدة ، أوحى ابتسامة . حركتها البطيئة غنائية ، عذبة ،  
 هادئة الألم ، لا أعرف إن كان شجاها حزناً أم مجرد شجى .

ولنا أن نسخر ممن يتصدرون لتفسير بيتهوفن تفسيراً أدبيّاً قصصيّاً ،  
 وكان من أحرص الموسيقيين على إبعاد سامعيه عن الحكايات والقصص وراء  
 موسيقاه ، ولو لم يبتل بالناشرين يطلقون على أعماله أسماء رومانتيكية  
 لتوارث الخلف كل أعماله ، فيما عدا قلة ملحوظة ، تحت أرقام تصنيفها  
 وأرقام تسلسلها ، ومقاماتها الموسيقية . ولكن الناس يصعب عليهم أن يتذكروا  
 مصنف رقم ٥٠ ، أو الرباعية من مقام دو ديز صغير . أسهل عليهم أن يعرفوا  
 « الأباسيوناتا » ، و « ضوء القمر » ، « والوداع والفراق واللقاء » وصوناتة  
 « الفجر » ، كما يسمى الفرنسيون الصوناتة المهداة إلى الكونت فالدشتاين .

بين كتبي مؤلف لأستاذ من أساتذة الفيولينة عن صوناتات بيتهوفن  
 لهذه الآلة مع البيانو ، كتاب معظمه تحليل فنى عميق ، يساعد الدارس على  
 دراسته ، ويسدد خطوات العازف نحو صدق الأداء ... لولا أن الأخ أراد  
 أن يمعن فى الإيضاح ، وأن يترجم الصوناتة دو مينور إلى قصة .... لا يؤكد لها  
 بل هو يعتذر عنها بالرغبة فى أن يوحى إلى قارئه بالجو الذى يحيط بالصوناتة ، قال :  
 « وأولى الصور التى توحى بها الصوناتة هو منظر ساحة الوغى ، وقد سقط فيها  
 بطل الهيجاء مجندلاً مجروحاً ، يحاول أن ينهض ، وأن يجمع سلاحه ليعود إلى  
 المعركة الدائرة دون جدوى .... » إلى آخر ما هنالك مما يصيب الفارس المغوار  
 من أسى يستبين فى الحركة الثانية « أداجيو » ، ومن اجتماع الأبطال الصناديد  
 بعد المعركة ، ينشدون ويرقصون ( الحركة الثالثة : سكرتسو ) ، وأخيراً

يتجمع الشعب حول المعسكر ، وينضم إلى الجنود في أفراحهم وأهازيجهم  
( الحركة الرابعة ؛ أليجرو ) . .

أجدى علينا أن نعى بالألحان الأساسية ، ونستعرضها واحداً واحداً  
على أصلها ،

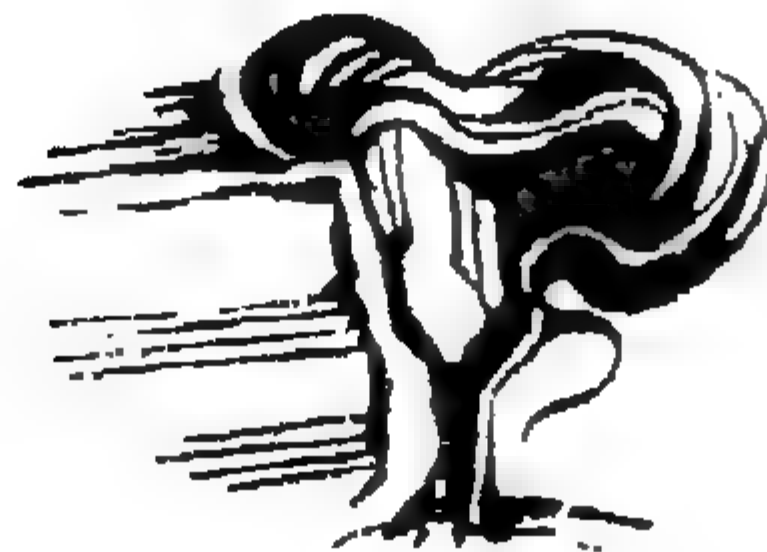
الحركة الأولى : اللحن الأساسي الأول هو روح الصوناتة ، وقلبها  
النابض ، نسمعه طوال الحركة الأولى ، يحاق على وتر الكردان ( مى ) ، أو  
يضطرب تحت لمسة اليد اليسرى في قرار البيانو ، يبدأ به هذا الأخير وتستعيد  
الفيلولينة ، كلاهما في خفة . ولكن بعد مرحلة طويلة من الألحان الأساسية الثانية  
يعود إلى هذه الحملة الناشطة ، ويعود إليها في عنف ، يشترك فيه البيانو  
والفيلولينة يعزفان اللحن معاً لا على التوالي .

الحركة الثانية : غنائية ، عذبة ، هادئة الألم كما سبق القول .

الحركة الثالثة : سكرتسو من صميم بيتهوفن .

الحركة الرابعة : روندو أى قالب الترجيعات ، ولكنه مصوغ في قالب  
الصوناتة أيضاً .

Allegro con brio — Adagio cantabile — Scherzo (Allegro) — Finale  
(Allegro)



## الصوناتة العاشرة للفيولينة والبيانو

مصنف ٩٦ ، مقام صول

الصوناتة الأخيرة للفيولينة والبيانو تحمل رقم المصنف ٩٦ ، ألفها بيتهوفن في عنفوانه عام ١٨١٢ ، أيام تأليف السمفونية السابعة والثامنة .

ومع ذلك فهو لا تبلغ مبلغ صوناتات البيانو التي ألفت قبلها . فالبيانو كان عند بيتهوفن أداة تجربة عظيمة . طوع بيتهوفن الموسيقى لعبقريته عن طريق البيانو . وكما اجتمعت له وسائل للتعبير جديدة ، خرج بها عن نطاق القرن الثامن عشر ، وموسيقى هايدن وموزار ، وحققها في صوناتات للبيانو ، راح يعيد التجربة على الأوركسترا ليؤلف روائعه الكبرى : السمفونيات التسع . وعندما تمت له تجارب السنين ، ما بين البيانو والأوركسترا ، واحتاج إلى مناجاة نفسه ، وإلى تأليف صوفي ، ينصرف إلى أعماق الروح ، وضع بيتهوفن كل ما بقي له من جهد وقدر في تأليف الرباعيات الوترية الخمس الأخيرة .

إن من يتلمس معرفة بيتهوفن ، يبدأ بصوناتات البيانو ، والذي يستمع إلى صوناتات البيانو ، أو يعزفها ، يمتلك الكثير من كنوز بيتهوفن . ويكون أكثر استعداداً لفهم السمفونيات ، فالرباعيات العشر الأولى ، حتى إذا بلغ السمفونية التاسعة ، استمع إلى « القداس الاحتفالي » ، وانتقل منه إلى ذلك الكتاب المقفل والسر المدفون : الرباعيات الخمس الأخيرة .

وله أن يستمع بين هذا كله ، إلى كونشرتوات البيانو ، وكونشرتو الفيولينة ، والافتتاحيات ، ثم إلى تلك الأوبرا الفريدة في تأليف بيتهوفن ، بل وفي الأوبرات . أوبرا « فيديليو » .

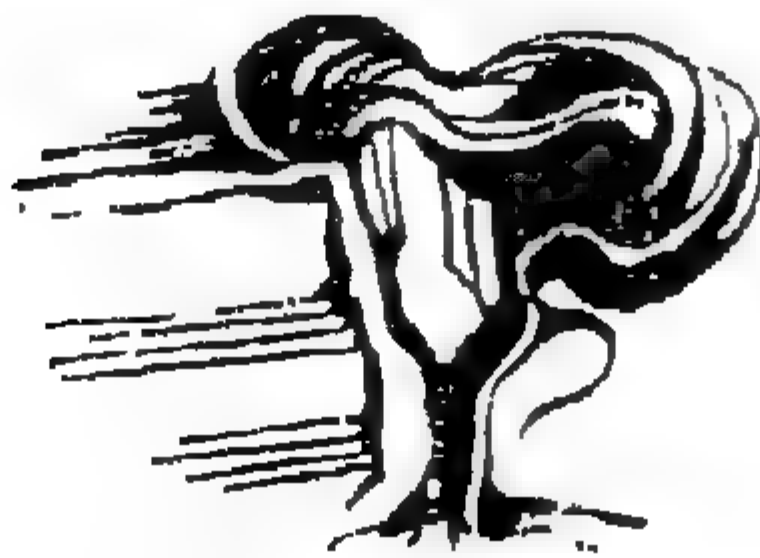


هاأنذا قدمت لك برنامجاً لدراسة موسيقى بيتهوفن . ولم أكن أقصد إلى أكثر من المقدمة للصوناتة العاشرة للفيولينة والبيانو في مقام صول كبير . والواقع أن الصوناتات العشر للآلتين لا تعد شيئاً عظيماً في مؤلفات بيتهوفن ، باستثناء الصوناتة الخامسة من مقام فا ، الموسومة « بالربيع » ، والسابعة من مقام دو صغير ، المهداة إلى إمبراطور روسيا الكسندر الأول . والتاسعة من مقام لا ، المهداة إلى عازف الفيولينة كرويتزر ، ثم هذه الصوناتة العاشرة والأخيرة ، المقدمة للأرشيدوق رودلف صديق بيتهوفن الحميم ، وتلميذه الصفي . يمكن أن نطلق عليها اسم الصوناتة الريفية « الباستورال » ، فهي ريفية بساداجة ألحانها ، وبساطتها ، ريفية بلحن الاسكرتسو . فلنستمع إلى مطامع الحركة الأولى . ثم إلى الاسكرتسو كله ، لنشعر بالهدوء والراحة ، كأننا قضينا يوماً في ريف جميل .

ولنستمع بعد هذا إلى لحن الحركة الثانية البطيئة ، التي يترك فيها الموسيقى نفسه للتأمل الشعري .

والحركة الأخيرة ، تتألف من لحن أساسي يجرى عليه بيتهوفن شتى التنويعات ، أي أن الحركة من النمط المعروف باللحن وتنويعاته .

**Allegro moderato — Adagio espressivo — Scherzo (Allegro) —  
Poco allegretto, Adagio, Allegro**



## الصوناتة الثالثة للفيولينة والبيانو

مصنف ١٢ رقم ٣ ، مقام مى بيمول

ما أكثر ما قدمت من أعمال لودفيج فان بيتهوفن ، وأشهد أن الأغنية العظمى مما عالجتها يدرج ضمن أعماله الكبرى .

ومع ذلك فإننى أقدم اليوم عملاً ثانوياً من مؤلفات بيتهوفن ، هو الصوناتة الثالثة للفيولينة والبيانو ، عملاً ثانوياً لأنه من عمال الصبا ، وبدايات تفتح العبقرية ، كتب قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره ، سنة ١٧٩٨ ، فهو من مؤلفات الحقبة الإبداعية الأولى حسب التقسيم الذى يوزع منجزاته الفنية على حقبات ثلاث . وأذكر أنى قلت فى تقديمى للمسمفونية الثانية بأنها بداية الطريق إلى العظمة ، ولكنها من أعمال الحقبة الأولى أيضاً ، أما وثبة الأسد فكانت المسمفونية الثالثة «الايرويك» . فهذه الصوناتة من قبيل المسمفونية الأولى أى أنها عمل تنليدى ما يزال متأثراً بأعمال هايدن وموزار . ويمكنك أن تتساءل وأى بأس فى هذا ؟ فأجيبك هنا بأس كل بأس ، أن ترى فى مؤلف لبيتهوفن أثر النلمدة والإتباع . وأنا للسبب نفسه لا أميل كثيراً إلى أعمال موزار فى صغره ، ولا إلى أعمال هايدن فى شبابه . إنما الذى نعجب به فى موزار هو أنه ، بأساليب عصره فى التعبير الموسيقى « الجالان » ، استطاع أن ينشئ أعمالاً تتميز بالعمق والشخصية والبناء المتناسق ، تحس فيها بحياة ظاهرة الخفة ، ولكنها تنطوى على تجربة حياة الحرمان التى عاشها الشاب العبقرى . خرج عن أسلوب « الجالان » ليبدع سمفونياته الثلاث الأخيرة ، وأسلوباً فى الكونشرتو للبيانو يجعله حقاً أباً لفن كونشرتو البيانو والأوركسترا أما هايدن فإعجابنا .

يرجع إلى متابعة تلك العبقرية بطيئة النمو ، التي خلقت من عبث الأساوب «الجالان» فنًا جديدًا ، شابًا ، عظيمًا في السمفونية وفي الرباعية الوترية . ونحن لا نتصور بيتهوفن إلا وهو الباني على منجزات قرينيه وأستاذه الكبيرين : هايدن وموزار .

ولعل أحسن باختيار هذه الصوناتة الثالثة إذ أبين لعشاق بيتهوفن صورة من مطالع العبقرية في عمل بسيط ساذج ، لا نكاد نلاحظ فيه طابعاً شخصياً ، فهو تابع لتقاليد عصره ، حتى في تركيب الحمل الموسيقية ، أو ما يعرف بالتماذج اللحنية السائدة إبان شبابه .

وهناك ظاهرة عجيبة في إنتاج بيتهوفن الشاب ، وهو أن بعض مؤلفاته الأولى تنبض بالحياة ، وتتميز بالطابع الشخصي ، وتبشر في تلك السن الباكرة بما سيكون عليه بيتهوفن في قادم الزمان ، مثل الصوناتة « الباتيتيك » للبيانو ، وهي معاصرة للصوناتة التي نقدم ، بل إن لبيتهوفن ثلاثية للفيولينة والفيولونسيل والبيانو ألفها قبل ذلك ، تحمل رقم المصنف ١ فيها تبشير الطالع البيتهوفني . والعجيب في هذه الظاهرة الباكرة أنها اجتمعت كلها في مقام موسيقى واحد ، هو مقام دو من الديوان الصغير ، وهو المقام الذي يقترن في فن بيتهوفن بالصراع والاندفاع وما يشبه انفجار العاطفة الحياشة . فلا عجب أن تجيء السمفونية الخامسة ، في الحقبة الثانية ، وهي واحدة من قسم منجزاته ، وربما كانت أشهر سمفونية في تاريخ الموسيقى ، أن تجيء هي أيضاً في مقام دو مينور .

نسمع إذن عملاً خفيفاً بساماً في رفاهية ، لا يبدو فيه جهد ولا افتعال ، ولولا حركته البطيئة لخلأ أو كاد يخلو من الانفعال .

وكم أحب أن يخالفني السامع في رأبي ، وأن يرى في هذه الصوناتة الحاملة ،

بارقة من العبقرية لم أرها مع ممارستي لها منذ الشباب الباكر . ومع محاولتي وأنا أعد هذا الحديث أن أعثر على ما يكذب رأيي في كل ما طالعت من تعليقات النقاد ومؤرخي الموسيقى وكتاب السير ، فلم أجده ، بل ذهبت إلى أبعد من هذا وطالعت تحليلاً فنياً دقيقاً لها ( بالمعنى الموسيقى ) تناوذاً فقرة فقرة ، وتراكيب هارمونية ، ونبرات أجوجية ( إيقاعية ) ، فإذا المحلل يشير في أكثر من ناحية إلى نقاط ضعف فيها ، وليس ضعفاً في البناء ، ولكن في الابتكار .

فلنستمع إلى قسم العرض كله ، في الحركة الأولى ، ومن اليسير جداً في هذا العمل أن نطالع صورة واضحة لبناء الصوتيات التقليدية ، فكل شيء هنا في مكانه ، اللحن الأساسي مقام مي بيجول كبير ، والثاني مقام سي بيجول كبير ، تربطهما معبرة تقليدية ، وينتهي العرض بكودا ، ثم يعاد حسب الطريقة السائدة في عصر هايدن وموزار ، قبل الانتقال إلى قسم التفاعل . وفي نهاية الحركة يعود اللحن الأساسي منقادين طوعاً حسب الأصول المدرسية ، ثم إننا نلاحظ تغليب البيانو على الفيولينة ، وهو تقليد موروث عن هايدن وموزار ، عندما كانا يطلقان على ثنائياتهما للفيولينة والبيانو : صوتان للبيانو ، مع مصاحبة الفيولينة .

والصوتيات حسب التقاليد القائمة في عصرها تتألف من ثلاث حركات ، وحركتها الأخيرة ( روندو ) لا أريد أن أسبق بالحكم عليه ، وللسامع أن يرى في هذا الروندو ما يراه .

معنى كل ذلك أن مثل هذه الصوتيات قد تقدم نموذجاً مدرسياً مبسطاً لقالب الصوتيات على يد ناشئ ، نعرف من ظروف حياته أن نموه الفني كان بطيئاً وأن بلوغه الأعلى وتسليمه القمم كان من أثر جهد جبار ، وتحكم في الفن ، وانطلاق في التعبير وكأن الرجا . ينحت أعماله في الصوان ، يركب الصعب

وهو عالم بركوبه ، ويبلغ الكمال وهو قاصد إلى بلوغه . فما أجمل أن يدرك  
المستمع هذه الصوناتة مدى الطريق الطويل ، الذي قطعه بيتهوفن ليتحفنا  
بروائعه .

Allegro con spirito — Adagio con molt'espressione — Rondo  
(Allegro molto)







صوناتة الفيولونسيل والبيانو



## صوناتات الفيولونسيل والبيانو

مصنف ٦٩ ، مقام لا كبير

شاعت الظروف أن أوْجل تقديم صوناتات الفيولونسيل إلى هذه الساعة المتأخرة في عرضي لأعمال بيتهوفن ، مع أن خمس الصوناتات التي كتبها للبيانو والفيولونسيل ، وثلاث المجموعات لتنويعات على ألحان لهيندل وموزار ما فتئت تعتبر في صدارة الأعمال التي تؤلف برامس عازفي هذه الآلة الفخيمة التي أصفها بيني وبين نفسي بذات الجلال ، كما أسمى الفيولينة : ذات الدلال .

ومؤلفات بيتهوفن للبيانو والآلات الوترية تابعت ثلاثة خطوط : أعمال للفيولينة والبيانو ، وأعمال للفيولونسيل والبيانو ، وأعمال للبيانو والفيولينة والفيولونسيل ( وهذه الأخيرة هي المعروفة بثلاثيات البيانو ). وكان لبيتهوفن في كل خط من تلك الخطوط أثر المجددين : فتقدم بأعمال الفيولينة والبيانو خطوات عن موزار وصنع للفيولونسيل ما لم يصنعه لا موزار ولا هايدن . وحرر في الثلاثيات كلا من الآلتين الوتريتين من هيمنة البيانو .

وعشر صوناتات الفيولونية والبيانو لا يستغنى عنها عازف ، طالباً ، أو هاوياً ، أو محترفاً صناعاً . وهي تمثل كلها حواراً بين أنداد من عازفي البيانو والفيولينة : قدمت منها هنا أشهرها : الكرويتزر مقام لا ، وهي التاسعة والدومينور المهداة لقيصر روسيا ، وهي السابعة ، ثم الأخيرة وهي العاشرة ، التي توصف بالباستورال ؛ فالصوناتة الثالثة كنموذج من مؤلفات الحقبة الأولى . ولم يعد بيتهوفن لتأليف صوناتات البيانو والفيولينة بعد أن انتهى من العاشرة عام ١٨١٢ .

أما صوناتات الفيولونسيل الخمسة فقد امتد تأليفها إلى مدى أطول : ألف

الأولى والثانية خلال زيارتين لبرلين عام ١٧٩٦ ، فهما من مؤلفات الحقبة الأولى .

ثم ألف الثالثة ، وهو في أوج عظمته ، إبان الحقبة الإبداعية الثانية ، ١٨٠٨ ، وهي الصوناتة موضوع هذا الحديث .

أما الرابعة والخامسة فقد ألفهما سنة ١٨١٥ ، أى أن صوناتات الفيولونسيل الخمس يمتد تأليفها على الحقبات الإبداعية الثلاث ، وعلى مدى عشرين عاماً ، من سنة ١٧٩٦ ، وبيتهوفن في السادسة والعشرين ، حتى بلوغه سن الخامسة والأربعين .

وقع اختياري على الصوناتة الثالثة للبيانو والفيولونسيل ، مقام لا في الديوان الكبير ، لأنها أجمل الخمسة وأكملها ، أهداها بيتهوفن إلى صديقه البارون فون جلايخنشتاين . وهي وإن ألفت في ظروف سعيدة ، فقد تأخر تقديم النسخة المطبوعة الأولى لهذا الصديق ، إلى ما بعد غزو نابليون لإمبراطورية النمسا والمجر ، واحتلال الجيش الفرنسي لفينا . وبعد انتهاء الحرب ، وعودة الأحوال الطبيعية ، تلقى بيتهوفن من الناشرين الألمان «برايتكوف وهيرتل» المؤلفات التي كان قد أرسلها قبل الحرب لتنسخ كليشهااتها وتطبع ، ومن أهمها صوناتة الفيولونسيل والبيانو مصنف رقم ٦٩ مقام لا كبير . فأضاف بيتهوفن بخط يده على الإهداء هذه الكلمات *Inter lacrymas et luctum* أى « وسط الدموع والأحزان » . ولا نعرف إن كان بيتهوفن عني بهذه الحملة ما قاساه أثناء الحرب وحصار فينا ، أم أنه يقصد المصاب الجلل الذي نزل بفن الموسيقى في شخص عظيم من عظمائها ، ألا وهو يوزف هايدن .

ففي ٢٦ مايو من عام ١٨٠٩ لم يتحمل قلب هايدن الشيخ ما حل ببنلاده وقد أحس أصحابه وخلانه بأن النهاية قريبة ، وتحامل هايدن على نفسه وجلس إلى الهاربسيكورد لينشد بصوت الشيخ الفاني كلمات النشيد الوطني الذي

لحنه لبلاده ومليكه ، وهو النشيد الذى يردد : ليحم الرب الإمبراطور  
فرانسيس .

وحمله الخلان من أمام الهاربسيكورد إلى سريره ، فلم يفارقه . حتى  
إذا ما انتصف ليل ٣١ مايو من عام ١٨٠٩ أسلم الروح يوزف هايدن ،  
أبو السمفونية والرابعة الوترية .

والصوناتة التى أقدم ألفت قبل الحرب واحتلال فرنسا لفينا ، حينما  
كان بيتهوفن هائثاً بنجاحه وتوفيقه . فقد ألف فى ذلك الوقت سمفونياته الرابعة  
والخامسة والباستورال ، وكان كونشرتو البيانو المعروف بالإمبراطور ضمن  
رصيده من الروائع .

كان مطمئناً إلى معاشه عندما قرر أصدقائه النبلاء فيما بينهم أن يتكفلوا  
لبيتهوفن بمعاش سنوى قدره ٤٠٠٠ فلورين ، تحمل الأرشيدوق رودلف  
منه مبلغ ١٥٠٠ فلورين ، والأمير كنسكى ١٧٠٠ والبرنس لوبكوفتش ٧٠٠  
فلورين .

فلنستمع إلى قسم العرض ، ويتألف من اللحنين الأساسيين تصل بينهما  
معبرة تمثل فى ذاتها لحناً ثالثاً . ويصف السير أرنست ووكر E. Walker هذه  
الحركة بالوقار اللامع . ثم نسمع قسم التفاعل ، ويعتمد فى أكثره على اللحن  
الأساسى الأول .

وأخيراً نعود إلى الألحان الأساسية فيما لا يعرف بقسم إعادة العرض ،  
مع ملاحظة « الكودا » الهامة التى تختم بها الحركة .

### الحركة الثانية

نموذج من أحسن ما يقدم لاسكرتسوات بيتهوفن . انتقل فيه الموسيقى  
إلى مقام لا فى الديوان الصغير ، وكانت الحركة الأولى فى الديوان الكبير .

يرى السير أرنست ووكرا في هذا الاسكرتسو لحظة من الشراسة ، لا تخلو من بعض الخفة ، وأرى فيه روح المرح والدعابة الناشفة ، ما أبعدنا فيها عن الاسكرتسوات العاصفة الغاضبة .

### الحركة الثالثة

تبدأ « بأداجيو كانتابيلي » قصير ، في المقام الخامس من لا أى مقام مى . ويبدى أرنست إعجابه بهذا الأداجيو ، وهو يتحول في منتهاه ببراعة متناهية إلى مقام لا كبير ، وتتحول الحركة إلى « الليجرو فيفاتشى » ، وهذه حركة جميلة ، صيغت في قالب الصوتانة ، يغلب عليها اللحن الأساسى الأول ، وهو من الألحان التى عدها روبرت شوافر من الموسيقىات الجذرية في مؤلفات بيتهوفن .

Allegro ma non tante — Scherzo (Allegro molto) — Adagio cantabile;  
Allegro vivace.



الرباعيات الوترية



## الرباعية الوترية الرابعة عشرة

مقام دو ديز صغير ، مصنف ١٣١

نستمع إلى أربع آلات وترية ، اثنتين من الفيولينات ، وفيولا ثم قيولنسيل فهي مما أسميه موسيقى الصباح . نبدأ رباعيات بيتهوفن بالرابعة عشرة من مجموع رباعياته الست عشرة . وهي واحدة من أهم رباعياته الخمس الأخيرة ، حينما انتهى من مؤلفاته الضخمة : « القداس الاحتفالي » ، و « السمفونية التاسعة » ، وانصرف إلى التأليف في هذا الضرب ، وقد تجاوزت نفسه وهذه المجموعة الكاملة من الوترية يثها آلامه ويشكو إليها متاعبه بعد أن طحنته الحياة طحناً . وسوف يعيش بعد هذه الرباعية عاماً أو بعض عام وتنتهي حياة الرجل العظيم في شهر مارس من سنة ١٨٢٧ .

يحسن أن نبدأ بالاستماع إلى مطلعها ، وأن نعيد الاستماع إليه مرات . لأن هذا المطلع يصور بأجلى بيان حال الموسيقى التاسع في العام الأخير من حياته : إنه هنا رجل يرزح تحت أثقال من الهموم ، أطبق الصمم على سمعه إطباقاً كاملاً فاجتوى العالم . وساء طبعه فانصرف عنه الأحباب والأصدقاء وتمت عليه الخيبة في الحب ، ولم ينجح في إقامة دعائم أسرة ، وهو الأب الحنون لابن ضال من أبناء أشقائه . واعتامت صحته في تلك السنين الأخيرة وهو صاحب البنية القوية ، وكان قبل ذلك كالأسد الهصور .

مدخل الرباعية رقم ١٤ يصور كل هذا ببساطة : أما تشعر بونخر الألم ، وفداحة العبء الذي يرزح تحته صاحب هذه الموسيقى؟ ألا تسمعه شاكياً في صدر الحملة الموسيقية ، ثم مستسلماً في آخرها ؟

صاغ بيتهوفن هذه الحركة الاستهلالية في قالب الفوجة ، ومن المفيد

أن نشهز هذه الفرصة ونحاول فهم هذا القالب . وكلمة الفوجة بالإيطالية معناها « الهروب » أو « التسلل » ، وقد احتفظنا بالكلمة الإيطالية حسب العرف اصطلاحاً موسيقياً هاماً ، ولأن كلمة « هروب » و « تسلل » لا معنى لها في ذاتها وإن كانت تحاول تصوير بعض ما يحدث فعلاً في « الفوجة » ، فالفوجة تقوم على لحن أساسي واحد لا مجموعتين من الألحان كما في قالب الصوتيات وتبدأ بدخول اللحن مفرداً دون أى اصطحاب ، وعلى ارتفاع معين في درجة الأصوات . وفي هذه الرباعية يدخل اللحن في ترتيب تنازلي . تعزفه الفيولينة الأولى وحدها ، وما يكاد ينتهي اللحن في ثانيتين حتى يدخل هو نفسه من طبقة أخرى على الفيولينة الثانية ، ولكن الفيولينة الأولى لا تسكت بل تستمر في التصرف باللحن اصطحاباً للفيولينة الثانية ، وما إن تنتهي منه هذه حتى يدخل من طبقته الأولى ولكن في القرار وعلى الفيولا ، ولا تسكت لا الفيولينة الأولى ولا الثانية . ثم يدخل اللحن نفسه أخيراً من طبقته الثانية ، ولكن في القرار على الفيولونسل . وبذلك ينتهي ما يسمى قسم العرض في الفوجة . وينصرف المؤلف إلى التلاعب بهذا اللحن ، وذلك بتشطيره ، ومده أو تقصيره ، وجعل أعلاه أسفله ، أو أوله آخره ، وتداخل أجزائه بعضها ببعض فيما يعرف بالتقارب Stretto . ويكون المقام الأصلي للفوجة قد تحول تحولا محسوساً ، على أن لا يخرج عن المقامات من ذوات القربى . وقد يدخل اللحن الأساسي كاملاً ومن مقامه الأصلي نذيراً بنهاية الفوجة ، وقد يضاف إليه تذييل<sup>١</sup> « كودا » علامة الانتهاء .

عرفنا إذن الأسباب التي نطلب من أجلها أن يستعيد القارئ هذا المدخل : سببان منهما تعليميان ؛ أحدهما تقديم صورة تستعرض أسلوب « الفوجة » وثانيها تقديم الرباعية الوترية ذاتها . والسبب الثالث روحى ، وهو أن مدخل هذه الرباعية يمر في منطقة السمع والإحساس كأنه الغمام المتكاثف الكثيب يغطي وجه الشمس فيحيل النهار ليلاً حزينا من ليالى الشتاء .

وليس معنى هذا أن الرباعية تستمر إلى آخرها في ظل الكتابة والبأساء .  
فما أكثر ما تحدثنا عن أن الفن مقابلة ، وأنه « التنويع في نطاق التوحيد » .  
والرباعية رقم ١٤ مثل رائع لهذه الأصول الفنية . فحركاتها السبع متداخلة متصلة  
لا تقف الموسيقى بينها . ولكن كل حركة منها وحدة قائمة بذاتها تعارض سابقتها .

فالحركة الثانية : تنقلك من هذا الوجوم في حركة سريعة متماوجة ، ما أقدرها  
على إزاحة المموم التي كتلتها الحركة الأولى .

والأشجان في هذه الرباعية قاب قوسين أو أدنى من نفس مؤلفها ، وهما هو ذا  
يعود إليها ، ويقدم لها بمقدمة قصيرة كأنه يقول : لا يغرنكم هذا المرح ،  
بل أنصتوا إلى قصة همى وغمى .

ثم يشرح في شرح هذا الهم بالتفصيل . وقد اتخذ سبيله إلى الشرح قالب  
التنويعات Variations فهو يقدم لنا لحنا غنائياً بطيئاً هادئاً يصور ذلك  
الحزن الدفين نتيجة أعوام من الجهاد المضني والانخداع بالناس . ليس حزناً  
ناثراً ، بل لعاه شىء أعمق من الأسى وأرفع ، إنه الرضاء بقضاء الله .

يتخذ بيتهوفن من هذا اللحن وسيلة لبث أشجانه في مجموعة من التنويعات  
أقل ما يقال فيها إنها ذهبت مثلاً في فن التنويع . ، فلنبداً بالأندانتى المداعب  
المداهن Lusinghiero . ثم نشئ بالأداجيو ينصرف فيه الموسيقى إلى استعراض  
ما عركه من مشاعر وما عاناه من هيام ، تليها فقرة همدوء لا تكاد نسمع فيها  
لحنًا ، إنما هي مجموعة من اللغط الهارموني .

لم تكن هذه الفقرة سوى الدرج الأخير إلى المرتفعات العاطفية في هذا  
المصنف العجيب ، حين نبليغ قمة العمل الموسيقي العظيم ، لنصل إلى حركة  
وثيدة يحقق فيها الموسيقى مدى ارتقائه الروحي ، حيث يتأمل كل شىء من  
علاه ، تأمل العابد المتصوف .

وبرغم هذا التجلى الصوفي فإن القدر لم يوقف خطاه ، إنه يهدد بصوت

الفيولونسيل في القرار فليسمعه بيتهوفن ، وليذكر أن لحظات التجلي لن تعفيه من أن يجره القضاء القاسي ويعيده إلى وادي الآلام .

وكانت مع ذلك لحظة راحة من عناء الأيام ، تختتم بما يشبه أن يكون تلاوة الحمد والشكر ، وقد بلغت النفس منطقة الهدوء والعزاء .

وتجئ لحظة الخروج إلى النور في حركة الليجريتو من مقام دو كبير ، وهي حركة تراقص كالفراشة .

وقبل أن ننتقل إلى الحركة الخامسة أود الإشارة إلى الكناشات ، وفيها مسودة الأعمال الموسيقية لبيتهوفن ، وهذه الكراسات كنز لمن يحاول الوصول إلى سر الخلق داخل هذه الشخصية الجبارة ، نشرها العالم الموسيقي نوتيبوم تحت اسم « بيتهوفينيانا » . وقد ثبت من مطالعتها أن بيتهوفن وضع خمس عشرة صيغة لنهاية الحركة الرابعة التي نحن بصدها قبل أن يصل إلى الصيغة البسيطة جداً التي تنتهي بها الحركة .

الحركة الخامسة : سريعة جداً وتمثل « السكرتسو » في الرباعية وهنا يعود إلينا بيتهوفن المرح ، منفرج الأسارير أو متفتح الأزرار كما يقول الألمان .

وتعود سحابات الحزن والأسى ، وتنقبض الأسارير في الحركة السادسة : ومع أن الخاتمة حركة سريعة « الليجرو » ، تشبه « كبسة الفرسان » في الاصطلاح العسكري ، فإن روح الرباعية كله وجوم ، لم يغادرها الألم الدفين إلا لماماً .

وهذه الحركة الأخيرة ، وهي السابعة ، مصوغة في قالب الصوتيات : وإذا كان لي أن أخلصها في كلمات فإن تكون كلمات جديدة ، لأن بيتهوفن هو من عرفنا ، يرتفع في موسيقاه دائماً من قرارة الأسى إلى مراقى الفرح في أسلوب يميزه عن سائر الموسيقيين ، فيه غير قليل من التحدى . ولا أعرف



تحدياً أقوى ولا أشد من بعض ألحان الحركة الختامية للرباعية الرابعة عشرة .  
 فلننصت في تأمل ونخشوع إلى هذه الرباعية الوترية ، إلى عمل من  
 الأعمال الشامخة في دنيا الموسيقى ، لنسمع وصية فنان عظيم للأجيال المتعاقبة :  
 إنه يوصينا بالتجلد والصبر ، ويملاً نفوسنا إيماناً بالخير وتعلقاً بالجهاد .  
 وخير ما أقدم به للرباعية الرابعة عشرة من مقام دو ديزر صغير هو ترجمة  
 بيت من الشعر الألماني :  
 « ربنا ! هبنا من لدنك الجمال معقوداً بالخير ، واجمع ما بيننا وبين الخير  
 عن طريق الجمال » .

1. Adagio, ma non troppo e molto espressivo.
2. Allegro molto vivace.
3. Allegro moderato.
4. Andante, ma non troppo e molto cantabile — Piu mosso — Andante moderato e lusinghiero — Adagio — Allegretto — Adagio, ma non troppo e semplice — Allegretto.
5. Presto.
6. Adagio quasi un poco andante.
7. Allegro.



## الرباعية الوترية الثامنة راسوموفسكى

مقام مى صغير ، مصنف ٥٩ رقم ٢

الرباعية الثامنة فى مقام مى صغير واحدة من ثلاث رباعيات اشتهرت باسم سفير روسيا فى بلاط الهابسبورج ، الكونت راسوموفسكى ، لأن تأليفها تم بناء على تكليف منه ، ولكنه أكل على بيتهوفن ثمنها . وبعد حقبة من الزمان تقاضى الثمن ورثة بيتهوفن من ورثة الكونت راسوموفسكى بحكم المحكمة ! ما أنحصر الشهرة على هذا الحساب ! يردد العالم المتحضر اليوم وغدا اسم راسوموفسكى بفضل رباعيات بيتهوفن . ولكن ما أسرع العقاب أيضاً : فكلمة راسوموفسكى عند عشاق الموسيقى لا تعنى نبيلاً روسياً مماطلاً ، وإنما تعنى رباعية وترية من ثلاث ألفها بيتهوفن لإبان الدور الثانى من أدوار تطوره الفنى ، فخطا بفن الرباعية الوترية خطوة جبارة فى إثر هايدن ، وموزار . وهكذا نجد بيتهوفن يدفع الموسيقى كلها دفعاً إلى الأمام ، فيشرق على القرن التاسع عشر إشراق كوكب درى .

لم تعد الموسيقى بين يديه أنيقة نبلاء ، ولا مجرد متعة لأهل الثراء . إنها كيان من لحم ودم ، تحيا حياتها وتخضع الجماهير لسحرها . لم يعد اللحن مجرد ذبذبات صوتية جذابة ، أو إيقاعات راقصة ، بل قد تحول إلى ضرام القلب وجيب الفؤاد ، قلب رجل وسع آلام البشرية ، وهزج بأعراسها ، واستجاب لشورتها .

ومن ماثور قوله للفتاة بتينا برنتانو فون آرزم : « اللحن ينبثق من ينبوع الحماس ، وإنى لأطارده لاهثاً حتى أقنصه ، فإذا به يطير عني ويختفى غائراً فى هوة العواطف الجياشة الثائرة . وأبلغه مرة أخرى فأمسك به ، وأحتضنه

محموماً ، لا أخليه . أطوره من مقام إلى مقام وأحوره ، حتى أشعر أخيراً  
بأننى أسيطر على فكرة موسيقية » .

هذه هى الفكرة الموسيقية التى يرتقى إليها بعد معالجته للحن عابر ،  
يتحول بين يديه إلى شخصية موسيقية حية ، تخلق من نفسها كياناً موسيقياً  
كاملاً .

وهذا هو بيتهوفن فى إبان عظمته : مؤلف الـ « أباسيوناتا » ، و « الكرويتزر »  
والسمفونية الثالثة والرابعة ، وأوبرا « فيديليو » ، وافتتاحيات « كوريلان »  
و « ليونورا » . بيتهوفن مؤلف رباعية راسموفسكى الثانية موضوع هذا  
الحديث .

والى إذ أدعوك إلى سماع مطالعها أرجو أن ترهف سمعك للسكتات ،  
بقدر ما تنصت إلى النغمات . فالسكتات فى هذا المطلع أبلغ من كل كلام .  
تابع هذه الأصوات الأمانة ، تُصيح لها الأذن ، وتترقب الإجابة عنها ، فإذا  
الإجابة ألحان عذبة صاغرة ، أو إذا الإجابة ألحان عنيفة ثائرة .

لا أدري لماذا لا تطاوعنى نفسى الآن على التشرريح والتقطيع ، فليست بعض  
القارئ عن التحليل هذه المرة ، بالعودة إلى سماع قسم العرض ، فهو عنوان  
الرباعية ، والمدخل إليها بدرجة وأعمدته . لأنه إذا ثبت فى ذهنه ووعاه  
فقد أدرك — وربما لأول مرة — سر عظمة الموسيقى التى تتألف من ذهن  
هذا الألماني الجبار .

سنتابع الرباعية كلها لنعرف كيف تتفاعل هذه الألحان فى الحركة  
الأولى . وكأنها شخص حية نراها مرأى العين : ونلمسها بأيدينا ، بقدر  
ما ندركها بأسماعنا .

حركتها الثانية : ليلة صافية أديم السماء ، تتألق نجومها ، ويهب نسيمها

هادئاً ، وتهفو النفوس فيها إلى عبادة خالق السموات والأرض . عرفها الناقد الروسي ده لينز بقوله : « إنها ركن من جنات عدن تجرى من تحتها الأنهار ، ويلتقي فيها أولئك الذين أحب بعضهم بعضاً في الدنيا الفانية » .

لا أحسبنا بعد الاستماع إلى الحركة الثانية نعود إلى ثورة جامحة ، أو أن نحاول مجرد شق أعصا الطاعة . لقد بسطها بيتهوفن أمامنا خضراء ووراءنا خضراء ، فلنتروض على حس ما بقي من حركات هذه الرباعية ، وستشذف أسماعنا ألحان كلها عجب . .

ما أعجبه لحنا ذلك الذى يطلع علينا في الحركة الثالثة : لقد عودنا بيتهوفن أن نسمع هنا ضحكاته العالية ، ونرى أساريه المنفرجة ، وإذا نحن في موضع الاسكرتسو نستمتع إلى موسيقى تطير بأجنحة ، ولا تعترف بجاذبية الأرض .

في هذه الحركة الثالثة حقق الموسيقى العبقري رغبة الكونت المماطل ، فوضع له لحنا روسيًّا ، أنيقاً متعالياً . وأكاد أقول بأن الإطار الذى أحيط به هذا اللحن الروسي ، أجمل من اللحن نفسه ، لولا أن موسيقى بيتهوفن مما لا يقال فيها هذا القول ، فالجمال صفة عمارتها الكاملة ، لا في مجرد أجزائها المختلفة .

والحركة الأخيرة « روندو » أى ترجيع ، ويتحدث عن نفسه بنفسه : فقد رفعتنا ألحان الرباعية كلها عن الأرض ، وطيرتنا في أطباق الجو العليا .

Allegro—Molto adagio. (Si tratta questo pezzo con molto di sentimento)  
Allegretto — Presto.

## الرابعة الوترية العاشرة

### مقام مى بيمول ، مصنف ٧٤

الرابعة العاشرة لبيتهوفن تعرف برابعة « الآريا » لسبب سنعرفه بعد قليل ، ورباعيات بيتهوفن الوترية تنتظم في التقسيم العام لأعماله الذي وضعه الناقد الروسي ده لنز : ست رباعيات تحمل رقم المصنف ١٨ ، وتدخل في الدور الأول من حياة بيتهوفن ، ثم تجيء بعدها رباعيات راسموفسكى الثلاث ، وهى من أكثر رباعيات بيتهوفن شهرة ، وتنضوى تحت أعمال الحقبة الإبداعية الثانية ، ومعها الرابعة العاشرة مقام مى بيمول والحادية عشرة في مقام « فا » صغير .

ويتبقى بعد ذلك خمس رباعيات هى قمة أعمال بيتهوفن ، تدرج عداد أعمال الدور الثالث ، وتعرف باسم الرباعيات الأخيرة . وقد أودعها الموسيقي العظيم أسرار الخلق الفنى حينما يتحرر منطقاً من قيود الصنعة ليختط أشكالاً اقتضاها التعبير . والتعبير في الحقبة الأخيرة من حياة بيتهوفن ، كان مناجاة بينه وبين نفسه وبينه وبين خالقه ، يبثه لواعج آلامه ، ويشكره على ما أفاء عليه من آلائه .

يى بعض النقاد في الرابعة العاشرة سمات الرباعيات الخمس الأخيرة وسواء اعتبرتها من مؤلفات الدور الثانى أو الدور الثالث ، فهى تقف في طليعة مؤلفات بيتهوفن ، وأود أن نستمع إلى مطلعها ، وهو من المطالع البطيئة نوعاً ، يقدمنا إلى العمل الكبير كأنه البوابة العظيمة .

ولكى تدرك أن هذا المطالع شىء عضوى ، وجزء متكامل مع ما يجيء بعده نعود إلى سماعه دون التوقف عند نهايته ، بل نواصل الاستماع حتى خاتمة قسم العرض .

يجيء بعد العرض قسم التفاعلات ، وفي بعض فقراته نعرف السبب في تسمية هذه الرباعية باسم Harfenquartett أى « رباعية الصنج » وذلك لأن نغمز الأوتار pizzicato . يلعب فيها دوراً ملحوظاً .

الحركة الثانية : نحس فيها بأشجان بيتهوفن إبان تلك السنة المظلمة من حياته — عام ١٨٠٩ — حين فقد الأمل في الاقتران بحبيبته الكونتس تيريزا فون برونشفيلك ، وعام احتلت الجيوش الفرنسية فيينا ، أيام حروب نابليون ، وكان بيتهوفن أيام الحصار ينزل إلى البدرن ويضع وسادات على أذنيه المريضتين وقاية لهما من هزيم المدفعية ، وعام هاجرت أسرة الإمبراطور عاصمتها ، ومن بين أفراد الأسرة ، صديقه وتلميذه العزيز الأرشيدوق رودلف فون هابسبورج .

بيتهوفن عام ١٨٠٩ وقف في مفترق الطرق ، وراءه حياة زاهرة بالأمل والحب والسعى ، والنجاح الاجتماعي ، والفنى ، وأمامه ذلك الدرب الطويل ، الذى ينتهى بالموت عام ١٨٢٧ ، طريق الآلام ، عندما اعتزل العالم مكرهاً بسبب صممه ، وبسبب ما لاقى من متاعب في هذه الحياة الدنيا .

والحركة الثانية ترسم بحرف واضحة صورة لهذه النفس الواجفة ، والآلام الروحية المبرحة التى كانت من نصيب لودفيج فان بيتهوفن عام ١٨٠٩ .

الحركة الثالثة : وهى الاسكرتسو ، ومعنى الاسكرتسو لغة : « المزاح والعبث » والمصطلحات الإيطالية التى تستعمل في التعريف بالحركات الموسيقية لا يمكن الوقوف بها عند معناها . فبيتهوفن كان يفكر بأى شيء وهو يكتب هذا الاسكرتسو إلا المزاح والعبث . استمع إلى لحن الحركة الأساسى ، ثم إلى اللحن المعارض ، وهو لا يعارض شيئاً ، بل هو يسير في الطريق الذى سار فيه اللحن الأساسى ، غاضباً محنقاً ، بقدر ما كان اللحن الأول محنقاً غاضباً .



الحركة الأخيرة : لحن ساذج بسيط سهل التشكل ، أجرى عليه بيتهوفن تنويعات ستة أودعها المشاعر التي اعتاج بها وهو يكتب هذه الرباعية ، فاستمع في خشوع إلى ذلك العمل الكبير من أعمال لودفيج فان بيتهوفن ، الرباعية العاشرة مقام مي بيمول كبير .

Poco adagio, . Allegro - Adagio ma non troppo - Presto -  
Allegretto con Variazioni.

## الرابعة الثالثة عشرة

مصنف ١٣٠ ، مقام سى بيمول

يحدث بمحض الصدفة ، ودون قصد . أن أكتب هذا الحديث في شهر وفاة بيتهوفن ، وقبل ثلاثة أيام من نضى ثلاثة وثلاثين ومائة عام على وفاته ، فقد قضى في ٢٦ مارس سنة ١٨٢٧ .

بل يحدث بمحض الصدفة ، ودون قصد ، أن أختار لهذا الحديث واحدة من رباعيات بيتهوفن الأخيرة ، فإذا اختياري يقع على الرابعة الثالثة عشرة ، مصنف رقم ١٣٠ ، مقام سى بيمول ، وإذا هي ختام مؤلفات بيتهوفن . والحركة الأخيرة لتلك الرابعة كانت آخر ما أتم من موسيقى ، كتب تلك الحركة في شهر نوفمبر عام ١٨٢٦ ، ثم أصيب ببرد في الشهر نفسه أدى إلى مضاعفات في البلورا . وطال المرض حتى قضى عليه في ٢٦ مارس ١٨٢٧ .

أتحب أن تعرف تورا ما هو آخر ألحان لودفيج فان بيتهوفن ؟ استمع إذن إلى الحركة السادسة للرابعة الثالثة عشرة . ليست هذه موسيقى رجل يردع الدنيا ، بعد حياة حافلة بالمآسى والعذاب . ولكم حدثتكم عن روح الفرح تشرق به نفس العبقري ، كما تضيء أرجاء سمفونيته التاسعة ، بل سمفونيته التسع . ومع ذلك فهو بيتهوفن الذى يقول في وصية هايلجنشتات عام ١٨٠٢ : « إن هذه المحن وأمثالها كانت تنزل بى إلى قرارة اليأس فأكاد أقدم على وضع حد لحياتى بىدى . ولكنه الفن ، والفن وحده ، هو الذى أمسك بىدى ، وقد بدا لى أنه من المستحيل أن

أغادر الدنيا قبل أن أتم العمل الذى كنت أشعر به حيًا بين جوانحي ...  
يا إلهى ، إنك مطلع على ما فى السرائر ، تعرف ما بقاءى من حب للخير  
وبر بالبشر . أيها الناس . إذا طالعت يوماً هذا الكلام ، فاذكروا كيف  
أصدرتم على حكماء جائراً ، واذكروا أن هذا التاعس وجد العزاء فى  
المعذبين من أمثاله . اذكروا أنه عمل بكل ما فى قدرته ، وبرغم كل  
ما أقامته الطبيعة أمامه من حوائل ، عمل على أن يحشد فى زمرة أهل الفن ،  
والرجال الأفذاذ .

عجيب أمر هذا الفنان ، لودفيج فان بيتهوفن ، استمعنا منذ لحظة إلى  
آخر ألحانه ، فإذا اللحن يرقص طرباً ، وينبض بالفرح ، أما إذا أردتم  
أن تسمعوا فى موسيقاه لحناً نحس فيه بنياط القلب تتمزق ، فلننصت إلى  
« الكافاتينا » ، الأنشودة الحزينة التى وضعها فى الحركة الخامسة لرباعيته  
الوترية الثالثة عشرة .

ولاحظ أنه إذا كانت الحركة الأخيرة فى الرباعية ، هى آخر ما أتم  
بيتهوفن من ألحان فى حياته ، فإن الحركات الأخرى فى الرباعية ليست آخر  
أعماله . فقد ألف بعدها الرباعيات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ . والخمس الرباعيات  
الوترية الأخيرة من الثانية عشرة حتى السادسة عشرة ، ثم الفوجبة الكبيرة —  
هى الأعمال التى أودعها بيتهوفن سر عبقريته . فجاءت بعد السمفونية التاسعة —  
الكورالية — و بعد « القداس الاحتفالى » ، ليتحدث فيها بلسان أربع  
آلات وترية يبتها لواعجه وأشجانه وأفراحه . كانت الرباعيات الأخيرة ،  
على حد قول المؤرخ جول كومباريو . « القمم الشامخة فى فن بيتهوفن ،  
بل فى الموسيقى كلها ، أو على الأصح فى عالم الفكر . . . كانت الرباعيات  
الأخيرة ذروة تتجلى فيها الحياة العليا للروح ، تلك الحياة التى لا يدركها إلا  
الموسيقى ، ولا يستطيع التعبير عنها سوى الموسيقى » .

ولقد انتهجت في التعريف بالرباعية الثالثة عشرة طريقاً غير سديد ، لأنني بدأت بآخر حركاتها ، ثم أتبعها بالحركة الخامسة ، وقد آن أن ندخل البيوت من أبوابها ، فنسمع بعض حركاتها الأولى ، ثم نستعرض الحركات التالية تبعاً لنظام التسلسل الطبيعي .

ولن أحاول تحليل العناصر اللحنية للحركة الأولى . فهي ، وإن صيغت في قالب الصوتيات على وجه ما ، تحررت كما تحررت آخراتها في الرباعيات الأخيرة ، من ربة الشكل ، وغلب التعبير الوجداني فيها على كل الأوضاع . لم تعد الموسيقى هنا أشكالاً وقوالب ، بل أصبحت فكراً ووجداناً وإشراقاً ، تملى على بيتهوفن موسيقاه ، وتخلق أشكالها وأوضاعها ، وهي في طريقها إلى التعبير .

وسنلاحظ أن هذه الحركة من أطول الحركات الأولى في مؤلفات بيتهوفن ، والفنان يحس بعدها إحساسه المرهف بالتوازن ، فيضع الحركة التالية ، خفيفة كالنسيم ، مناسبة كالجداول ، ساحرة بخلاصة ، تتلوها حركة وثيدة نوعاً ، رقيقة الحاشية ، تكاد تعيد بنا إلى جو القرن الثامن عشر في أوروبا ، جو الأناقة والرقّة والدعابة الخفيفة .

ولكن بيتهوفن ، تلميذ هايدن ، لا ينسى دعاباته « الفلاحية » ، فهو ينزل إلى شعاب القرية ليقدم لنا رقصة ريفية شعبية ، بعنوان *Danza alla tedesca* أي رقصة على النمط الألماني .

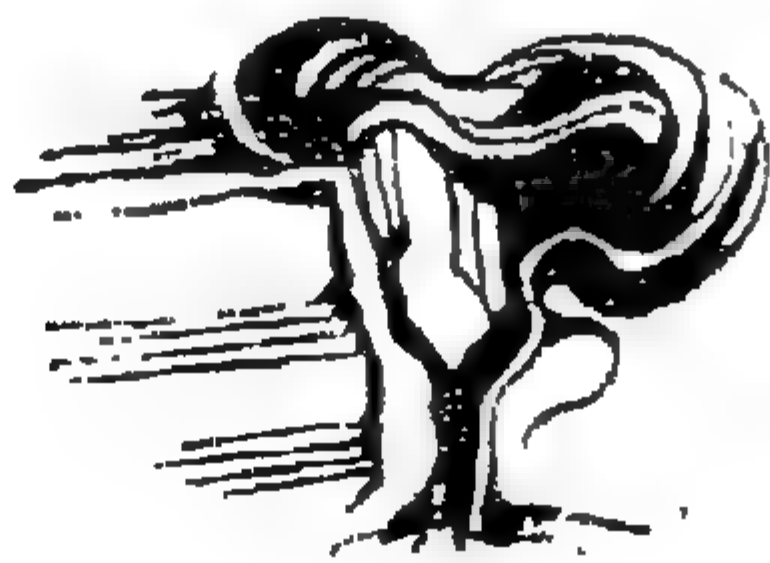
ثم تجيء الأنشودة الحزينة ، الكافاتينا . في الحركة الخامسة .

أما خاتمة الرباعية ، وهي حركتها السادسة ، فقد كانت في أول الأمر حركة طويلة جداً ، في قالب قديم ، هو قالب « الفرجة » ، بتأثير يوحنا سباستيان باخ وهيندل . وكأن بيتهوفن لم يرض أن يعرد إلى الفرج ، فانتقل من أنشودة الشجن ، ليرقى في مدارج الفكر ، ويرتفع في مجال التجرد الروحي . ويظهر أن بعض الأصدقاء ، والناشر الموسيقي ، نهوا إلى خطر تلك الفرجة

الطويلة على رباعيته الطويلة . فأين هي تلك الطاقة الشعورية عند السامع ،  
التي تحتل بعد الكافاتينا ، وقد انفطر لها الفؤاد ، الاستماع إلى فوجة معقدة ،  
كأنها صفحة من صفحات الفلسفة . وبيتهوفن الفنان العنيد أنصت لحكم  
العقل ، ونصح الأصدقاء . فأزاح « الفوجة الكبيرة » لتصدر كعمل مستقل  
يجعلها بعض المؤرخين بمثابة الرباعية السابعة عشرة . ثم كتب لرباعيته الثالثة  
عشرة تلك الحركة البهجة الراقصة التي قدمناها في أول هذا الحديث ، والتي  
حكم القدر بأن تكون آخر ما أتم بيتهوفن من ألحان .

فلنستمع دون جهد ، ولنستقبل بقاب مفتوح ، ونفس مشرقة ، الرباعية  
الثالثة عشرة ، مقام سى بيمول ، التي تقف إلى جانب الرابعة عشرة والخامسة  
عشرة كعمل من أعظم ما ألف لودفيج فان بيتهوفن ، وصرح من أرفع صروح  
الفن .

1. Adagio ma non troppo, Allegro.
2. Presto.
3. Andante con moto, ma non troppo.
4. Alla danza tedesca (Allegro assai).
5. Cavatina (Adagio molto espressivo).
6. Finale (Allegro).



## الرباعية الخامسة عشرة

مصنف ١٣٢ ، مقام لا صغير

الرباعية الخامسة عشرة عمل تبارى في تفسيره الشراح ، لسبب واحد غير موسيقى ، وهو أن بيتهوفن ألف لها حركة بطيئة جداً ، كتب فوقها كلاماً دارت له رعوس المفسرين . وراح أدولف ماركس ، وهو من كبار الشراح ، وعلماء الموسيقى الألمان ، يقيس أبعاد الرباعية ، وينفذ إلى كل ركن فيها ، ويحلل جملها ، وهارمونيتها . . . ليقول بأن هذه الرباعية موضوعاً محددًا ، هو المرض والإبلال من المرض . والحق أن بيتهوفن انتهى من تأليف هذه الرباعية عقب إبلاله من مرض خطير أقعده نحو الشهرين في مستشفى ربيع عام ١٨٢٥ ، وكتب حركتها البطيئة مقدماً لها بكلمة يشكر للعناية الإلهية أن أخذت بيده ، وأقامته من سرير المرض . والرباعية إلى هذا تنتفض بحساسية مرهقة ، فلنستمع مثلاً إلى اللحن الأساسي في الحركة الأخيرة . ألا تشعر هنا بأعصاب مشدودة كأوتار آلة موسيقية حساسة ؟ ثم هذا العرض في مستشفى الحركة الأولى .

ولكن من سوء حظ العلامة الألماني أدولف ماركس أن الوقائع المادية تثبت تأليف معظم هذه الرباعية قبل مرض بيتهوفن ، كما ظهر ذلك واضحاً في كراسات بيتهوفن المشهورة التي نشرها وعلق عليها نوتيبوم . ولما أن عوفي من مرضه ، فكر في أن يكتب حركة ذات طابع ديني بحمد الله على عافيته ، جعل منها الحركة الثالثة للرباعية . ويبدو أن هذه الحركة المعروفة « بصلاة الشكر » ، فرضت على بيتهوفن أن يضع بينها وبين الحركة الرابعة فاصلاً على إيقاع المارش يقدم للحركة الأخيرة . وبهذا تتألف الرباعية من خمس حركات .



ولنما نحن نقبل تفسير ماركس في حدود ما وصفناه بالحساسية المرففة والأعصاب المشدودة ، التي تنبئ عنها ألحان هذه الرباعية الجادة بصفة « الباتيتيك » .

والحركة الثانية ، تمثل اسكرتسو الرباعية ، لحنها المعارض في التريو ، رقصة شعبية ألمانية Laendler ، تقادُّ فيها الفيولينة صوت « الكورنموزة » وهي نوع من موسيقى القرب .

أما الحركة الثالثة فهي التي ألفها بيتهوفن بعد إبلاله من مرضه فعلا ، وكتب فوقها هذه الكلمات « نشيد ديني يقدمه الناهض من فراش المرض ، شكراً له سبحانه وتعالى » . نشيد كتبه بيتهوفن من مقام موسيقى يستعمل في الألحان الكنسية ، وهو المقام « اللدياني » ، ولذلك يتخذ طابع الكورال الألماني ، ويتحول هذا الكورال إلى حركة متمهلة ( اندانتي ) . وقد اختلف الشراح في تقييم هذه الحركة البطيئة ، ولكنهم مجمعون على تزيينها المثل ، وخطواتها الثقال ، ولا ينقذها من وهدة الكلال والإملاط سوى قسمها الأوسط المتمهل ، وختامها الوثيد .

وكان طبيعياً أن يتحول بيتهوفن بعد نشيده الديني إلى حركة عضلية ، في إيقاع المارش .

وتختتم الرباعية بالحركة السريعة جياشة العاطفة ، يطيب لبعض الشراح أن يسموها « الفالس الحزين » . أو « المأسوي » .

Assai sostenuto, Allegro — Allegro ma non tanto.

Molto Adagio (Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart).

Alla Marcia, assai vivace — Allegro appassionato.

## الرباعية التاسعة راسوموفسكى

مصنف ٥٩ رقم ٣ ، مقام دو

الرباعية الوترية التاسعة مقام دو من الديوان الكبير ، واحدة من المجموعة المشهورة في عالم الموسيقى باسم « راسوموفسكى » . وتتألف من ثلاث رباعيات كتبها بيتهوفن استجابة لطلب نيل هاو ، كان يشترك في عزف الرباعيات بقصره ، مع ثلاثة من المحترفين . هو الكونت راسوموفسكى ، سفير قيصر روسيا في بلاط الهابسبورج بفيينا .

الصعوبة التي يعانيها المستمع للرباعيات مرجعها أن لا شيء يرفه عنه فيها ، من ألوان الاوركسترا الكبير ، ما بين وترات وطبول وشبابات وأبواق . الرباعية هي الموسيقى المصفاة ، الجمال مجرداً من كل حلية ، اقتصرت على أربع آلات وترية بكل واحدة منها أربعة أوتار أى أن ستة عشر وترأ مصنوعة من أمعاء الحيوان تحمل عالماً كاملاً من التعبير الفنى .

ولكنك إذا تأملت الموسيقى الرباعية ، لا تضح لك أن متابعة خطوطها اللحنية أسهل بكثير من متابعة خطوط الاوركسترا بآلاته الخمسين أو المائة . وخطوطه اللحنية قد تتراوح بين الخمسة عشر والعشرين سطراً أو ما يزيد .

سطور الرباعية أربعة ، تداول ألحانها فيولينة أولى وفيولينة ثانية ، ثم فيولا وفيولونسل . ويهمنى بادئ ذي بدء أن ننصب إلى حركة كاملة من هذه الرباعية . وأختار الحركة المتمهلة ( اندانتي ) حتى أيسر للأذن متابعة عزف الآلات الأربع ، وأرجو أن تحاول التجرد من الانفعال عند سماعها في المرة الأولى وأن تركز انتباهك إلى ما تقوم به كل من الآلات الأربع في هذه الحركة ، وستدرك الكثير من سر هذه الأداة الموسيقية العجيبة ، التي تعرف بالرباعي

الوترى : ولاحظ أن من اليسير علينا جميعاً أن نميز بين صوت الفيولينتين أى الآلتين ذوات الصوت الحاد ، وبين صوت الفيولا والفيولونسيل ، ذوات البصوت الغليظ . إنما الصعوبة فى أن نميز بين الفيولينة الأولى والثانية ، لولا أن المؤلف يحرص على كتابة اللحن للفيولينة الأولى فى الطبقات الحادة ، ويكتب لثانية فى طبقة أقل حدة . وأصعب من هذا ، فى الموسيقى المسجلة — حيث لا ترى العين شيئاً — أن تفرق بين الفيولا والفيولونسيل فى بعض الأحيان إلا إذا كنت تعزف على واحدة منهما . ولاحظ أن الفيولا تشبه الفيولينة ، وتحمل على الكتف مثلاً ، وإن كانت أكبر حجماً ، ولين صوتها أقرب إلى الفيولونسيل ، مع غنة خشبية ، ورنه حزن ، كأن صوتها خارج من صدر ضيق بهموه . وتعبيرى هذا أكثر من مجرد تعبير شعري ، لأن الفيولا تشكو نوعاً من ضيق الصدر ، بالنسبة للفيولونسيل ، بارحة الجنبات ، واسعة صندوق الرنين . مع ملاحظة أن ما يكتب للفيولونسيل هو الخط الأسفل ، وعليه يقع عبء الباص . ومع ذلك فكل هذا قليل الأهمية بالنسبة لما نحن بصدده . إننا سنستمع توجاً إلى حركة متمهلة من الرباعية التاسعة لبيتهوفن ، وكأننا ننصب إلى أربعة أشخاص يشتركون فى حديث جاد ، يبشون شجنهم بعضهم البعض ، ويعبرون عن تأملاتهم فى لغة رائعة ، تهتز لها الأفتدة .

وتبدأ الرباعية بمقدمة بطيئة مظلمة ، تسرح فى ملكوت بعيد ، ولقد عرفنا أمر هذه المقدمات فى كثير من السمفونيات ، ولكنها نادرة الحدوث فى رباعيات العصر الكلاسيكى ؛ لم يقدم هايدن — وهو صاحب المقدمات المشهورة فى سمفونياته — إلا لواحدة من رباعياته الكثيرة ، وكذا موزار . استمع إلى المقدمة . أما تحس بأنها تثير القلق فى النفس ؟ آية ذلك عدم وضوح مقامها ، أو مقاماتها الموسيقية ، وهى أبعد ما تكون عن مقام الرباعية الأساسى إلا أنها تنهى منطقيّاً إلى التآلف المسيطر فى مقام دو وهو تآلف صول لتعد لدخول اللحن الأساسى الأول فى مقام دو قطعاً ، ويدخل هذا اللحن فى

سرعة ناشطة على الفيولينة الأولى ، ويعاد مرة أخرى عليها ، ولكن في مقام رى من الديوان الصغير ، ثم يتبع ذلك لحن آخر يعود إلى مقام دو ، فيه نبرات النداء الصارم ، تشترك في عزفه الفيولينتان والفيولا ، وتضع له الفيولونسيل أساس الباعس . وبذلك تحتم مجموعة الألحان الأساسية الأولى ، وتنتقل الموسيقى إلى معبرة لحنية طويلة ، تصل بين المجموعة الأساسية الأولى ، والمجموعة اللحنية الثانية ، وفي هذه المعبرة يتحول المقام من دو إلى صول كبير ، ويدخل اللحن الأساسي الثاني ، حتى نهاية قسم العرض : ثم يعاد قسم العرض كله وبجمله . ويتلو ذلك قسم النمو والتفاعل ، ويعتمد اعتماداً شبه كلي على اللحن الناشط الأول ، وعلى فقرتين من ألحان المعبرة . وبعده تعود الحركة إلى ألحانها الأساسية الأولى والثانية فيما يعرف بقسم إعادة العرض ، ولكن دون انتقال من مقام دو إلى مقام صول ، بل تجئ الألحان الأساسية كلها في المقام الأصلي دو لختام الحركة .

**الحركة الثانية :** هذه هي الحركة التي اتخذناها صورة واضحة من المحاورات الموسيقية بين الآلات الأربع ، وأن أن نحللها إلى عنصريها ؛ لحنها الأساسي الأول في مقام لا من الديوان الصغير على الفيولينة باصطحاب الفيولونسيل تغمز الوتر الغليظ بنغمة دو مكررة إيقاعياً فيما يعرف « بالبيكاتو » . وما يلبث اللحن حتى يشغل الآلات الأربع في نسيج كونتراينطي وهارموني ، منتهياً بتذييل قصير ( كودا ) تؤكد حقيقة الانفعال الحزين في هذه الحركة ، يتخذ صورة ذكرى قديمة حلوة تحولت حنيناً إلى الماضي ، أو ما يعرف بالنوستالجيا . وتدخل الفيولا لحظة خاطفة تبث لوعتها ، وتردها الفيولينتان بعدها .

ودليلنا على أنها الذكريات الحلوة هي التي أثارت مكانم الشجن ، هو اللحن الأساسي الثاني ، يمثل بشخصه تلك الذكريات الحلوة ، في لحظة هناء يختطفها الإنسان من بين أضراس الزمن ، ثم يعود اللحن الحزين تشدو به

الفيلونسييل في هذه المرة ، وتردده الآلات الثلاث بعدها ومعها .

**الحركة الثالثة :** منويتو من النوع الرقيق الأنيق . وأعجب هنا أن لا يلجأ بيتهوفن إلى حركة من حركات الاسكرتسو الناشطة المبهجة ، بل هو يعود القهقري إلى حركة راقصة في رقة ونعومة . واللحن الأساسي للمنويتو ، يعارضه في مفارقة ناشطة قوية لحن « التريو » ، ثم تعود العذوبة والرقّة في لحن المنويتو كالعادة . وتنتهي الحركة بكودا من أعجب لمحات بيتهوفن . إنها محاولة الفنان للتخلص من لوعته وأشجانه ، ورقته وحنانه ، استعداداً لاقتحام عالم جديد في الحركة الأخيرة ، ولا تتوقف الموسيقى هنا ، بل تندفع إلى الحركة الختامية ركضاً ، في لحن وأسلوب وإيقاع أضفت على هذه الرباعية لقباً جديراً بها ، وهو « الرباعية البطل » . هذه الحركة الأخيرة في صيغتها « فوجّة » لحنها الواحد يطارد صورته في المرآة فيقدم في أول دخوله على الفيولا ، ثم ينتقل إلى الفيولينة الثانية ، ومنها إلى الفيولونسييل ، وأخيراً تتناوله الفيولينة الأولى ، كل في طبقة الصوتية ، دون أن تسكت الآلات الأخرى التي تطرز ألحاناً مقاباة . وقد لا يدهشنا أن يتهم بعض الشراح بيتهوفن بأنه لا يحسن معالجة أسلوب الفوجّة ، وأنه يقصر عن أسلوب باخ العظيم . ولكنهم أخطأوا في الحكم على نزوع بيتهوفن إلى التحرر من القيود العتيقة . فكل القواعد والقوالب والصيغ ليست في متناول بيتهوفن سوى وسيلة إلى غاية . إنه في الحركة الأخيرة ينفش لبده ، ويرفع رأسه ليندفع كالأسد ، أو هو ينشر عرفه ويرمح كالجواد الكريم يسابق الريح ، ويعلن انتصاره في بهجة المظمئن إلى قوته ، وسرعة عدوه ، وقدرته على مغالبة الصعاب ، والتغلب عليها .

Introduction : Andante con moto, Allegro vivace.

Andante con moto quasi Allegretto.

Menuetto grazioso .

Allegro molto.



## الرابعة السابعة راسوموفسكى

مصنف ٥٩ رقم ١ ، مقام فا

من ماثور الكلام قول نابليون عن الإلهام : « الإلهام هو حل فجائى سريع لمسألة طال التفكير فيها » . وهذا كلام ينطبق على طريقة بيتهوفن فى حل معضلات التأليف الموسيقى . كان فى دور تطوره الأول تلميذاً لها يدن وموزار ، وكان مثلهما ابن القرن الثامن عشر فى سهرلة التأليف ، وانطلاق القريحة . ولا تكاد ترى فى كشكول أعماله شطباً ولا محواً . الألحان تنصاع له سراعاً فيكتبها فى «سرداته كما هى . وبالقلم الرصاص . وقد يكتب حركة كاملة فلا يغير فيها إلا قليلاً ، يضعها فى مقامها الموسيقى ، وإيقاعاتها النهائية . بل إن أقسام تفاعلاته تكاد تجىء عفواً الخاطر ، دون بحث طويل . هكذا كان يؤلف موسيقى القرن الثامن عشر . حتى بحوث هايدن الطويلة كانت أعمالاً تخرج سراعاً ، كانت تجارب تخطو نحو الكمال بمضى السنين ، وزيادة الخبرة والمراة . أما موزار الشاب العبقرى الموهوب . فكان يؤلف كل شىء فى دخيلة نفسه ، داخل قريحته ، ليضعه على الورق فى شكله النهائي .

ثم يحدث تطور عجيب فى طريقة التأليف عند بيتهوفن . لم تعد الأفكار تترى سراعاً ، فى الدور الثانى من تطوره ، أو الحقبة الوسطى ، حسب التقسيم الذى وضعه الناقد الروسى لنز : تكشف مسردات بيتهوفن بعد عام ١٨٠٠ عن تحول جديد ، ويستمر هذا التحول حتى آخر حياته ، عام ١٨٢٧ . فكلما امتد به العمر تريت قريحته ، فإذا اللحن فى أوله مجرد فكرة طارئة ، لم يتحدد بعد مقامها الموسيقى ولا إيقاعها . وتمضى الأشهر ، بل السنوات ، فإذا الفكرة المبتسرة الطارئة تنمو ، وإذا الإيقاع يدب ، ومعها المقام الموسيقى للحن .



كلما امتد العمر بيتهوفن لاحظنا في كراساتة عملية ولادة عسرة ، بل تخاق جنين لحى ما زال بحاجة إلى غذاء عقلى وشعرى ، حتى ينمو . لم تعد الموسيقى تتفجر من نبع ثر ، وإنما هى تنتزع وتقتطع من نياط القلب ، ثم تخضع لإردة العقل مدركاً أو غير واع . ما أكثر الأمثلة فى كشكول أعمال بيتهوفن . حيث يكتب فقرة موسيقية ، يعدل فيها ويبدل ويحور ، المرة تلو المرة ، عشرات المرات ، وعلى مدى الأشهر والسنين .

ورباعيات بيتهوفن الوترية صورة واضحة لكل هذا التطور . الرباعيات الست الأولى ، التى تحمل رقم المصنف ١٨ ، ما زالت بنت القرن الثامن عشر ، عندما كان الموسيقيون يخرجون أعمالهم بالحملة . المصنف فيها (op.) يحمل رقماً واحداً ، ويحتوى على بضع رباعيات ، أو كبشة صوناتات . وعندما يتحرك القرن التاسع عشر فى سنواته الأولى ، تبدأ فى الظهور عملية التكوين ، والولادة العسرة ، وهى واضحة فى دراسات الرباعيات الوترية الثلاث التالية للست الأولى ، والتى تحمل رقم مصنف ٥٩ ، واسم النبيل الروسى : الكونت راسموفسكى .

تحمل اسم سفير روسيا فى النمسا ، الكونت راسموفسكى ، لأنها ألقت له . وبطلبه ، وبمبلغ مقرر من المال يدفعه للموسيقى . وفى رباعيتين منها حرص بيتهوفن على اختيار لحن من الموسيقى الشعبية الروسية ، ربما بإيحاء من الكونت راسموفسكى . ولا نظن أن بيتهوفن أحسن تكييف تلك الألحان الشعبية . لأن عبقريته لا تخضع لمثل تلك المقتضيات . فالموسيقى عنده ليست مجرد ألوان يلطعها هنا وهناك ، ولكنها عواطف تتفجر براكين فى عنفها ، أما فى رقتها وإحساسها فهى حبات قلوب تبلر ثم تنبت وتورق وتزهر . مؤلفات يجرى فيها دم الحياة ، حياة صاحبها يفعل بأحداثه الخاصة ، كما يفعل بالأحداث العامة . ولا يدهشك أن تعرف كيف تأثر بيتهوفن ، فى فينا عاصمة ما تبقى من الإمبراطورية المقدسة ، بقارعة الثورة الفرنسية فى باريس . لم يكن مجرد صدف ، من صدف العبقرية ، أن يتحول بيتهوفن فى أواخر القرن

الثامن عشر وأوائل القرن التالي ، تحول القرن نفسه . من عصر الملكية المستبدة حيث يسيطر الفرد على الجماعة ، إلى عصر الديمقراطية ، حيث تعمل الجماعة لخير المجموع في ظل الحرية والإخاء والمساواة .

رباعية راسوموفسكى الأولى في مقام فا من الديوان الكبير ، وثبة كبيرة من الرباعية السابقة عليها ، أى السادسة ، وأطول من الثامنة والتاسعة ، وأقوى رباعيات راسوموفسكى الثلاث في التعبير الدرامى . إنها أول بوادر ثورة بيتهوفن على أسلوب القرن السابق في كل شيء . من خصائصها المميزة أن حركاتها الأربع كلها مصنوعة في قالب الصوناتة ، حتى حركة الاسكرتسو . وكان هذا الاسكرتسو أول السلسلة العظيمة من الحركات التى أبدعتها عبقرية بيتهوفن ، وتحول بها عن إيقاعات رقصة المنويتو الارستقراطية المتزمطة الأنيقة .

تبدأ الرباعية بحركة الليجرو على الفيولونسيل بعزف اللحن الأساسى الأول : إنه لحن من صميم روح بيتهوفن فى بساطته وسذاجته ، لا يتعدى سلماً قصيراً يبدأ من الدرجة الخامسة لمقام فا ( أى نغمة دو ) حتى يبلغ نغمة فا ثم يعود توتاً ليرتكز على الدو ، ومنها ينحدر حتى قرار فا الأولى ، ويرتفع منها إلى رى ، ليستقر عند الدو .

وتصطحب اللحن الفيولينية الثانية والفيولا بمجرد تألف لا دو يكرر إيقاعياً ، حتى تتناول الفيولينية الأولى اللحن فتصطحبها الآلات الثلاث الأخرى بتألف السابعة الناقصة المعروفة بالسابعة المسيطرة ، وهى تعد بذلك لقفلة تامة على مقام فا . فيؤكد بيتهوفن هذا المقام على التو ، لا كما فعل فى أول الرباعية التاسعة وهو يهيم فى المقدمة البطيئة بين مقامات بعيدة عن مقام الحركة الأساسى . أحب أن تسمع هذا المطلع بلحنه الأول وتوكيد مقام الحركة لتلاحظ كيف تصحو الحركة من سباتها بمجرد دخول الفيولينية الأولى ، ثم تتحرك الآلات الأربع نحو المعبرة اللحنية الهامة التى تنقل من مقام فا إلى مقام دو ، الذى يدخل به اللحن الثانى .

وقد يبدو هذا اللحن الأساسي مشابها للحن الأول ، إلا أنه ما يلبث أن ينشط ويشدد عرده على يد الفيولينة الأولى ، وهذه تشد وراءها بقية الآلات ، ويتسابق الجميع إلى القفلة الطبيعية ليعود اللحن الأساسي الأول ، فيظن السامع أن في نية بيتهوفن — أسوة بالمتبع دائماً في موسيقى القرن الثامن عشر — إعادة قسم العرض . وذلك لن يحدث في هذه الرباعية . تلك ثورة جديدة على الأوضاع الكلاسيكية ، إنه سيبلغ قسم التفاعل دون إعادة قسم العرض ، ودون أية إشارة في المدونة إلى نهاية قسم العرض . وهذا ما يشير إليه مؤرخو بيتهوفن عندما ما يقولون بأن فنه كلما تقدم وتطور ، أخفى فواصله ومفاصله .

**الحركة الثانية :** أنقل لكم عنها كلام علامة موسيقى ألماني ، هو أدولف ماركس ، إذ يقول : « يصعب أن نبلغ هدف هذه الرقصة ذات الطابع المتغير ، مع احتفاظها بوحدةها الكاملة ، وربما كان هذا اللعب العجيب المتحرر لا يتعمق شيئاً ، وإنما هدفه وغايته أن يكون لعباً وعبثاً ، ولكنه عبث روح متقد ، مرهف ، تتداوله الأفراح والأشجان ، كما تمر بالأودية والبطاح قطع السحاب تحجب وجه الشمس آنأً وتكشف عنها آنأً آخر . وكذلك في هذا الاسكرتسو تتحول الموسيقى من أفكار بهجة إلى أحاسيس محزنة » . ويضيف هنا أحد الشراح الفرنسيين ، جوزيف ده مارلياف ، قائلاً : « إن هذا الاسكرتسو عالم وحده في ألحانه وإيقاعاته ، ربما تفوق على كل ما كتب من نوعه في تاريخ الرباعية الوترية » .

**الحركة الثالثة :** أداجيوي في قالب الصوناتة ، والغالب على الحركة كلها شجن وحزن دفين . وأداجيوات بيتهوفن تتميز بجمال خطوطها وعمق معانيها ، وانتقالاتها من قرارة الأسى المظلم إلى بوارق الأمل ، بل وقوة الإرادة تغلب اليأس ، وترفع رأسها في تحد وكبرياء . وإذا عادت الموسيقى إلى عالم الأشجان ، حسب مقتضيات قالب الصوناتة الذي يعود فيه اللحن الأول لزاماً ، فإن بيتهوفن

يضع للحركة نحتاً مشحوناً بشحنة النفس ، وفسحة الأمل .

الحركة الأخيرة تتصل بالحركة السابقة عن طريق استمرار زغردة الفيولينة الأولى على نغمة دو ، باعتبارها أولاً نقطة ارتكاز الأداجيو ، مقام دو ، وإذا بها تتحول إلى النغمة المسيطرة لمقام فا ، الذي يدخل فيه اللحن الروسي ، على الفيولونسيل ، ثم تردده الفيولينة ، وهذا اللحن الروسي الحزين ، بطيء الخطى في أصابعه الشعبي ، يتحول في يد بيتهوفن إلى أفراح وأغراس . لأنه إذا بلغ الأسى مداه في موسيقى بيتهوفن فاطمئن إلى أن روحه الثائرة ، وحيويته الفؤارة وثقته بنفسه ستأخذ بيده ويدنا ، لتخرجه وتخرجنا من الظلمات إلى النور .

*Allegro — Allegretto vivace e sempre scherzando — Adagio molto e mesto — Thème russe : Allegro.*



## الرباعية الرابعة

مصنف ١٨ رقم ٤ ، مقام دومينور

يصادف أنى أكتب هذا الحديث فى شهر مارس ، وهو الشهر الذى توفى فيه بيتهوفن عام ١٨٢٧ ، وقد اخترت للحديث الرباعية ، الوترية الرابعة ، مقام دومينور . وهى واحدة من مؤلفات الحقبة الأولى فى حياة بيتهوفن الفنية ، ولم يسبق لى أن قدمت شيئاً من رباعيات هذه الحقبة ، وكل ما قدمت من رباعيات بيتهوفن هو إما من أعمال الحقبة الثانية ، أو الحقبة الثالثة .

ومع ذلك فإننا نجد فى هذه الرباعية ما يكاد يدرجها فى أعمال الحقبة الثانية ، فلبيتهوفن الشاب لمحات ومضات تومى إلى مستقبل حياته بما يشبه النبوءات . الرباعية دو صغير هى الرابعة فى مجموع الرباعيات الست عشرة التى ألفها بيتهوفن على امتداد حياته . وتحمل مع خمس رباعيات أخرى رقم مصنف ١٨ ، والرباعية الوترية الرابعة تتميز عن أخواتها بالقوة الدرامية التى عرفت بها أعمال بيتهوفن العظيمة ، كما أنها من مؤلفاته الشهيرة التى كتبها فى مقام دو من الديوان الصغير ، مثل السمفونية الخامسة ، وكونشرتو البيانو الثالث ، والصوناتة الباتيتيك ، وصوناتة الفيوLine والبيانو مصنف ٣٠ ، ومثل التريو مع البيانو ، وهو من بواكير أعماله . ومقام دو مينور عند بيتهوفن يعنى غالباً القلق والغضب والتحدى .

ومجموعة المصنف رقم ١٨ ، لا يعرف بالضبط سنة تأليفها ، بسبب ضياع مخطوطتها ، بل وضياع الكشكول الذى يحتوى على تجاربها ومسودتها . ولكن المؤكد أنها نشرت عام ١٨٠١ ، والغالب أن بيتهوفن ألفها حوالى سنة ١٧٩٨ ، فهى تعاضر السمفونية الأولى والصوناتة الباتيتيك للبيانو وموسيقى

باليه « بروميتيوس » ، والموسيقى الدينية : « جبل الزيتون » .  
 ولا بأس من أن أكرر هنا ما سبق قوله وهو أن فن التأليف للرباعية  
 الوترية من أصعب فنون التأليف الموسيقى ، وأن تطور تأليف الرباعيات الوترية  
 حتى بلغت ذروتها على أيدي بيتهوفن ، قد استغرق أجيالا ، ولم يبلغ أشده  
 إلا على أيدي الإيطالي بوكيريني ، ثم على أيدي عظماء فينا الثلاثة : هايدن  
 وموزار وبيتهوفن . ولا حظوا أن هايدن هو أبو السمفونية والرباعية الوترية على  
 السواء . وقد تعلم موزار منه فن الرباعية ، واعترف بهذا في إهدائه بعضها  
 لهايدن . ولكن هايدن الشيخ « لقط » الكثير من فن الشاب العبقري في الرباعية .  
 وجاء بيتهوفن ليكتسب الخبرة في كتابة الرباعيات من فن هايدن وموزار .  
 ويمكن أن يضاف إلى هذين القطبين أستاذ موسيقى غير مشهور هو فورستر  
 (Foerster) ، وكان بيتهوفن يجتمع عنده بكبار عازفي الوتريات في زمانه ،  
 وربما كان هؤلاء العازفين ، ولتمرس الأستاذ فورستر بفن الرباعية ، فضل ترشيده  
 الشاب بيتهوفن في عشريناته ، ويجوز أنهم عزفوا هذه الرباعيات الأولى  
 لبيتهوفن وأسدوا إليه بعض النصائح بشأنها . هذا هو كل ما عندي تقديماً  
 للرباعية الوترية الرابعة مقام دو مينور ، قبل أن ندخل في الموضوع ونعالج  
 ألحانها الأساسية .

يتألف قسم العرض في الحركة الأولى من لحن أساسي أول مقام دو من  
 الديوان الصغير يتميز عن كثير من ألحان بيتهوفن الأولى ، وألحان هايدن وموزار  
 أيضاً ، بطوله . فاللحن الأساسي الأول عند بيتهوفن في العادة لحن قصير واضح  
 الإيقاع ، وواضح المقام الموسيقي . أما هنا ، فهو لحن طويل نوعاً ، فيه بلاغة  
 لحنية متعددة العاطفة ، مع جلال يكسرها ، وعذوبة في صميم روحها .

ويتحول اللحن الأساسي الأول تَوّاً إلى فقرة انتقال طويلة ، تهادأ فيها  
 العاطفة ، استعداداً لدخول اللحن الأساسي الثاني وفيه شبه من بعض اللحن



الأول ، ولكنه أهدأ عاطفة . وبذلك يستكمل قسم العرض تكوينه من الحنين متعارضين ، بينهما مفارقة واضحة وسيتألف منهما موضوع الحوار والصراع في القسم التالى من الحركة.

القسم الثانى من الحركة هو ما يعرف بقسم التفاعل ، وهو لب كل حركة مصروغة فى قالب الصوتيات : وإذا كنت تتذكر الألحان الأساسية التى سمعتت توتاً فإن من اليسير عليك أن يتابع تفاعلها فى هذا القسم الثانى . ولن نقف عند ختام قسم التفاعل ، حتى نستمتع إلى اللحنين الأساسيين يعودان فى القسم الثالث ، أو ما يعرف بقسم إعادة العرض ، ثم إلى التذييل ( كودا ) الذى تختتم به الحركة كلها .

الحركة الثانية : لا تحتوى هذه الرباعية على حركة غنائية بطيئة ، وقد استعاض عنها بيتهوفن هنا بحركة أسرع قليلا من الاندانتي سماها سكرتسو ، وهى مصروغة فى قالب الصوتيات أيضا . ولحنها الأساسيان يعالجان فى أسلوب الفرجة ، فيما يعرف اصطلاحاً باسم الـ *fugato* ، وفيه نوع من الترجيع للحن بين الآلات الأربع . ثم يتألف قسم التفاعل لإعادة العرض فالكودا .

الحركة الثالثة : منويتو وتتألف من الأقسام المعتادة لهذه الرقصة .

الحركة الرابعة : فى قالب « الروندو » ، أى ترجيع لحن واحد بين فقرات استطرادية . وهذه الحركة الأخيرة ، مع الحركة الأولى ، هما قمة الرباعية الوترية الرابعة . حركة كلها اندفاع وحرارة لا تردد ولا تهدأ حتى النهاية .

Allegro ma non tanto—Scherzo (Andante scherzoso quasi Allegretto)  
Menuetto (Allegretto)  
Allegro.

## الرابعة الحادية عشرة

مصنف ٩٥ ، مقام فا صغير

يمكن القول بأننا ، فيما قدمنا ، مررنا بنماذج من كل حقبات بيتهوفن في التأليف : الرابعة الرابعة من أعمال الحقبة الأولى ، وأربع من رباعيات الحقبة الثانية ، ومن بينها الثلاث الرباعيات المعروفة باسم راسووفسكى . ثم ثلاث رباعيات من تلك الأعمال الهائلة . الصعبة التي تمثل رباعيات بيتهوفن الأخيرة ، بل تمثله في آخر لحظة من حياته .

ونقدم الآن الرابعة ١١ ، آخر رباعيات الحقبة الوسطى ، ولو أنها تتعدى زمانها ، وترفع رقيتها لتوصي إلى الحقبة الأخيرة . مما يجعل لها مقاماً خاصاً في مؤلفات بيتهوفن . كتبها سنة ١٨١٠ ، فتكون قد سبقت بسنتين السمفونية السابعة والسفونية الثامنة . أما في محتواها الشعري فهي بنت السمفونية الخامسة ، في عنفها الدرامي ، قياساً مع الفارق طبعاً . بين أربع آلات وترية ، وأوركسترا كامل . وبينما كان بيتهوفن يخاطب الإنسانية جمعاء في سمفونياته ومصوناتاته للبيانو وكونشرتواته ، فإنه في هذه الرابعة . وفي الرباعيات الخمس الأخيرة ، انطوى على نفسه ، واتجه إلى داخله ، وقد أقفل الباب على العالم الخارجي ، لاجتواء ، ولا قلى للبشرية ، ولكن لأن ثقل سمعه الذي انتهى إلى الصمم الكامل ، عزله عن عالم الناس ، فلم يجد أمامه سوى عالمه الداخلي . يبته لواعجه وشكواه ، وأفراحة وأتراحه . ولا تنس أن الفرحة الدافقة هو الذي يمثل في موسيقى بيتهوفن انتصاره على القدر الذي أراد له أن يكون سوداوياً ، مريضاً . فأنقذه منه إذ وجد فيه العزاء والسلوى . وكل من يعرف السمفونية التاسعة ، وقصيدة شيللر « إلى الفرحة » ، يدرك معنى انتصارات بيتهوفن على القدر بفضله .

والرباعية ١١ عمل مركز قوى فى اختزاله . لأنها أقصر رباعيات بيتهوفن ، لا يستغرق أداؤها أكثر من عشرين دقيقة إلا قليلا . ومع ذلك فهي من أعمقها إحساساً . وبيتهوفن بالطبع مدرك لهذه الحقيقة فما كان أدق إدراكه وحكمه على ما تقدم يداه ، وتبدع عبقريته . ولذلك سمي هذه الرباعية Quartetto serio أي الرباعية الجادة ، أو الخطيرة .

فلنستعرض بعض الظروف التي أحاطت ببيتهوفن سنة تأليفه للرباعية ( سنة ١٨١٠ ) .

لقد تلقى صدمة من أقسى صدمات حياته ، عندما قررت الفتاة المرفهة اللعوب ، الكونتيسة تريزافون برنشفيلك قطع ما اتصل من خطوبتها إلى بيتهوفن ، صديق أخيها ، وأسرمتها . قابل بيتهوفن الصدمة بشجاعته النفسية المعتادة ، ولم يحاول بعد ذلك خطبة ولا زواجاً . تركته المأساة العاطفية وحيداً ، عزائه ، بعد فنه ، فى مجده ، وإعجاب عظماء المجتمع الفيناوى ونبلائه به وعلى رأسهم تلميذه الأرشيديوق رودلف . ولقد امتدت شهرة بيتهوفن إلى خارج حدود إمبراطورية النمسا والمجر .

فى هذه اللحظات قيض لنا أن نعرف بعض دخيلة نفس بيتهوفن عن طريق شابة جميلة وحصيفة ، من أصدقاء الشاعر جوته . ذهبت لزيارة بيتهوفن فى فينا ، وكتبت لصديقها الشاعر العظيم بأثر الزيارة فى نفسها ، وفى أسلوب رومانتيكى مشتعل ، وحماس يواثم عودها الرطيب ، وشبابها المتفتح . كتبت بتينا برنتانو ( فون آرثم ) إلى الشاعر جوته فى مايو ١٨١٠ تقول إن الموسيقى عند بيتهوفن تعلو على الحكمة والفلسفة . إنها ملهمة كالخمر الكريمة وإنه باكوس الحديد اعتصر هذا الخمر لنشوة البشر . « موسيقائى لا تصيبها العين . من قيض له أن يفهمها تحرر من التعاسة التي يجرها الناس وراءهم . » ثم تقول بتينا « إننى أنسى الدنيا وأنا جالسة إلى بيتهوفن ، بل أنساك أنت . نعم ما زلت شابة ، ولكنى لست مخطئة فى زعمى أن هذا الرجل يتقدم الحضارة

المعاصرة بمراحل كثيرة . اصطحبها بيتهوفن إلى تدريبات الأوركسترا يعزف موسيقاه ، وجلس في ظلام القاعة تنصت وتشاهد فتقول : « آه يا جوته ، لا عاهل ولا إمبراطور يحس بقوة الكاملة مثل بيتهوفن في إحساسه بأن هذه القوة يستمدّها من نفسه . . . لقد انتهت علاقاته الغرامية ، ولم يعد يطمح إلى مجد أعظم . لم يبق له سوى عنفوانه والفرح بقوة . . »

والمعجب في الرباعية الحادية عشرة يحس به السامع دون إدراك السبب والمحلل الموسيقى يتابع على مهل في المدونة أعاجيب الألحان والتحويلات والمقابلات والمفارقات اللحنية . وكأن الفن البوليفوني عاد إلى عنفوانه ، مترجماً في قريحة سيد الموسيقيين . لذلك أفضل أن تسمع حركتها الأولى دون بيان منى .

**الحركة الثانية :** وثيدة إلى حد ما . تبدأ الفيولونسيل في هدوء كالحفيف ، أو مثل خطو القطط ، . وتردد الفيولينات اللحن الأساسي ، ثم تجيء فقرة « مفوّجة » ، أى بأسلوب القدماء المعروف بالمفوّجة ولكن في تحرر . يبدأ اللحن المفوّج على الفيولا وينتقل إلى بقية الآلات ، ثم نعود إلى ديب القطط . . . على الفيولونسيل ، فالفقرة المفوّجة . . . فديب القطط ثم يعود اللحن الأساسي ، وتختتم الحركة بكودا طويلة تكاد تؤلف قسماً لتفاعل الألحان التي سمعنا . وفي النهاية تقف الموسيقى معلقة في الهواء ، أى دون قفلة استعداداً لهجوم الحركة الأخيرة .

**الحركة الثالثة :** هي الاسكربتسو ، ومعه التريو المعارض . وهذا نوع يسميه فنسان داندى Grand Scherzo ، وفيه ٢ تريو لا واحد .

**الحركة الرابعة** تبدأ بفقرة بطيئة حزينة ، وتختتم بكودا سريعة جداً . والحركة مصوّغة في قالب « الصوتانة — الروندو » في قسمها السريع . تتألف من لحنين أساسيين ، أما الكودا السريعة فتتقلنا فجأة من فا في الديوان الصغير

إلى فا كبير . وفجائية الانتقال تجعل هذه الكودا تبدو غريبة عن الحركة كماها  
وقد أقضت مضجع الأستاذ الموسيقى فنان داندى بفجائيتها . أما العلامة  
إرنست ووكر فيقول بالهدوء البريطاني المعروف :

Somewhat it does not sound at all alien

« وبوسيلة ما لا تبدو غريبة على الأذن » .

وعلى أى حال فإن الانتقال إليها اتكأ فيه بيتهوفن على قرار فامدة طويلة ،  
مع رفع المي ييمول إلى مى ، استعداداً للدخول فى مقام فامن الديوان الكبير .  
ويشبه جرالـ إبراهيم هذه النقلة العاجلة بظهور مساحة من السماء الزرقاء ،  
فى أعقاب عاصفة السمفونية الباستورال . ويعنى بالاصطلاح الموسيقى انتقال  
بيتهوفن فى « الباستورال » من فامينور إلى فاماجور إيدانا بهدء صححو السماء .

Allegro con brio — Allegretto ma non troppo— Allegro assai vivace  
ma serio.

Larghetto, Allegro agitato.



## الرباعية الثانية عشرة

مصنف ١٢٧ ، مقام في بيومول

نستجمع إلى الرباعية الوترية الثانية عشرة ، وأعد حديثي هذا وأكتبه في يوم الخميس السادس والعشرين من شهر مارس سنة ١٩٦٤ ، أي في ذكرى وفاة بيتهوفن منذ ١٣٧ عاماً . فقد لاقى لودفيج فان بيتهوفن ربه بعد الساعة الخامسة من مساء السادس والعشرين من شهر مارس سنة ١٨٢٧ .

لم أقصد بالحديث الذكرى وإنما المصادفة وحدها هي التي شاعت هذا الإحياء ، فقد لاحظت أثناء الأسبوع المنقضي أنني ما زلت بعيداً عن ختام رباعيات بيتهوفن الوترية ، وفي نيتي أن أتم تقديمها كلها مثلما فعلت بالسيمفونيات التسع .

خطر لي لبان الأسبوع أن أقدم واحدة من الرباعيات الأخيرة ، ولتكن الثانية عشرة ، ثم تذكرت فجأة أنني في شهر مارس وإن بيتهوفن توفي في مارس فكان ذلك حافظاً جديداً لي على اختيار هذه الرباعية . وهي أولى رباعيات الحقة الثالثة والأخيرة في حياة بيتهوفن الإبداعية . ويقتضي المجال أن أتحدث عن ظروف تأليفها لأن بيتهوفن انتهى من رباعيته الحادية عشرة سنة ١٨١٠ ثم انقطع بتاتاً عن تأليف الرباعيات حتى عام ١٨٢٤ حين وضع الرباعية التالية . أربعة عشر عاماً تفصل بين الرباعية ١١ والرباعية ١٢ . وفي هذه الأعوام الأربعة عشر عرف بيتهوفن حلاوة النجاح وارتقى ذرى المجد والشهرة ، ثم دارت به دورة الأيام ، وتخلّى عنه كل شيء وكل إنسان تقريباً ، عندما اشتد الصمم عليه حتى اكتمل ، وفارقتة الخطيبة والحبيبة وتولى عنه حماته



من الارستقراطيين وأصدقاءه ، من مات منهم ومن هجر فينا .

وكما أن سنة ١٨١٤ كانت سنة أفول نجم نابليون بعد موقعة لايبزيغ ، سنة تخليه عن العرش الإمبراطورى ونفيه إلى جزيرة إلبا ، فإن سنة ١٨١٤ كانت خاتمة سنوات المجد والنجاح والحب والأصدقاء في حياة بيتهوفن . ألف في الأربعة عشر عاماً منذ الرابعة ١١ أعمالاً شائعة . أولاً « التريو » المشهور باسم الأرشيديوك رودلف ، ثم السمفونية السابعة فالثامنة ، وكان حتى عام ١ٸ١٤ صديقاً للعظماء في فينا ، من الأمراء والنبل والسفراء ، محبوباً من بعض النساء ، وآخرهن كانت أميلى فون زيبالد . وأثناء مؤتمر فينا الدولى الكبير - مؤتمر مترنخ - كان بيتهوفن في قمة شهرته ، تعتبره وفود الدول مجدداً من أمجاد القارة الأوربية ، يكرمه الأمراء والسفراء . وعندما يؤلف كائناته احتفالاً بالمؤتمر ، سماها « اللحظة المجيدة » Glorreich Augenblick يهرع للاستماع إليها الأباطرة والملوك .

ولكن صديقه الأعز الأمير ليخنوفسكى يموت في تلك السنة ، ويغادر الكونت راسوموفسكى فينا في السنة التالية ، ويموت الكونت لوبكوفيتس سنة ١٨١٦ ، ويتفرق شمل غير هؤلاء من الأحاباب والحماة . ويختم الصمم على سمعه بختمه الأخير فيبدأ عام ١٨١٦ كراسات المحادثات حين أصبح محتوماً على محدثه أن يكتب فيها كل ما يريد أن يدلى به إليه . وفي الصفحة الأولى من تلك الكراسات نطالع ما خطته يد بيتهوفن : « لم يعد لي أصدقاء ، أمسيت وحيداً في الدنيا » . أخوه كارل يموت سنة ١٨١٥ ويوصيه بابنه الفتى الضال الذى يسبب لبيتهوفن أشق وأتعس لحظات حياته . كم كلفه ذلك الفتى التعس من متاعب ومصاعب وآلام ، وقضايا ومشاحنات ، وأخيراً جازاه الفتى جزاء سمار حينما أقدم على الانتحار ، ولو مات لقضى بيتهوفن نحيبه في توه وساعته .

حال تستمر حتى سنة ١٨١٨ وقد أفقرته القضايا ، كما أفقرته المشاغل التي باعدت بينه وبين مصدر رزقه الوحيد : التأليف الموسيقي . في تلك السنة زاره الموسيقي شپور وقال عنه بأنه لم يكن يخرج من منزله بسبب نعاله البالية .

في تلك الفترة المظلمة نقص إنتاجه الفني فلم يؤلف من عام ١٨١٥ حتى ١٨١٨ سوى صوناتين للبيانو وبعض أغان غير ذات أهمية : ويقولون عنه في فينا : لقد أفرغ بيتهوفن كل ما في جعبته وانطوى خاوياً . أو على حد قول «.الحازيتا الموسيقية العالمية» : « يبدو أن بيتهوفن فقد قدرته على تأليف الأعمال العظيمة » .

وإذا بالأسد الجريح المضني ينهض ويخرج من عرينه بعمالين من أعظم ما ألف ، بل أثرين من أهم الآثار الفنية في تاريخ الحضارات ، هما « القداس الاحتفالي » Missa Solennis ( ما بين سنة ١٨١٨ وسنة ١٨٢٢ ) والسمفونية التاسعة الكورالية ( ما بين ١٨٢٢ ، ١٨٢٣ ) . ومع ذلك فالعلل لا تفارقه ، من النزلات الشعبية إلى الصفراء إلى التهاب عينيه ، ويضطره العوز إلى بيع أسهم كان يحتفظ بها إرثاً لابن أخيه الضال . وفي سنة ١٨٢٦ يقدم ذلك العمور على الانتحار كما قدمنا ، وينقذ من الموت . والقانون النمساوي يحاكم المنتحر . ولكن الفتي تحفظ قضية انتحاره ، ويدخله الكونت شتوترايم فرقة في الجيش ، إكراماً لخاطر عمه التاسع .

هذه هي الصورة العامة لحياة بيتهوفن في سنواته الأخيرة . عقب تأليف « القداس الاحتفالي » والسمفونية الكورالية . وفي تلك السنوات كتب رباعياته الخمس الأخيرة ، وهي ليست من روائع أعماله فحسب ، بل كانت من الأعمال السبابة في عصرها إلى درجة أنها لم تفهم ، ولم تقدر قدرها ، بل لم يحسن أدائها إلا بعد نحو نصف قرن من وفاة بيتهوفن .

والرباعية ١٢ هي أولى الرباعيات الأخيرة . بدأها في ريف فينا بضاحية

بادن في صيف سنة ١٨٢٤ . وظهرت آثار تجارب كتابة ألحانها في الكراسة نفسها التي تحوى تجارب ألحان السمفونية التاسعة . ودراسة تلك التجارب في كمناشات بيتهوفن تصور الجهد الذى يعانى به فى خلق العمل الفنى . فاللحن الواحد يمر بأدوار متعددة قد تربو على العشرين ، يحور فيه ويشكل ، يضيف إليه ويقتطع منه ، يجريه فى مقام موسيقى ، ثم يصوره فى مقام آخر ، يقلبه ذات اليمين وذات اليسار ، والعبقرية الدفينة تعمل عملها فى الخفاء ، تقود يده شيئاً فشيئاً حتى تبلغه غاية العمل الخالد . وإن متابعة إعداد بيتهوفن لألحانه فى كراساتهِ صورة من أعجب وأروع صور الإبداع الفنى . وقد انتهى من تأليف الرباعية الثانية عشرة فى أكتوبر عام ١٨٢٥ .

ولا أحجل من الاعتراف بأننى لا أقرب من أعمال الحقبة الأخيرة لبيتهوفن ، وهذه الرباعيات بالذات ، دون رهبة ، وكأننى أرتاد أرضاً مباركة بالوادي المقدس طوى . هذه الرباعيات تخرج من أعماق نفس متفردة ، اعتزل صاحبها العالم مكرهاً ، وتجرد للعمل الفنى لا يعنيه نجاح أو بقاء ، وكأنى به يواجه خالقه الذى سواه ، يسبح له ويناجيه ومنه عزائه وسلاواه . لقد انفجر بيتهوفن ذات يوم غضباً من صاحبه عازف الفيولىنة الأول إنياس شوبانزيج ، عندما اشتكى للأستاذ الأكبر صعوبة عزف بعض فقرات تلك الرباعيات الأخيرة . انفجر غاضباً وصاح فيه « أتحسبني يا شوبانزيج أفكر بوترياتكم وأنا أناجى ربى ؟ » .

وعند هذه الكلمة العميقة نستمع إلى لحن نحس فيه كيف كان بيتهوفن يناجى ربه حقاً . ذلكم هو لحن الحركة البطيئة « الأداجيو » .

ثم لنتناول الرباعية الثانية عشرة من أولها فى لحن المقدمة « مايستوزو » أى بعظمة وجلال . ليست مثل كل المقدمات ، مجرد استئذان فى الدخول إلى صميم العمل الفنى ، لأنها من صميم هذا العمل الفنى ، وستعود مراراً خلال

الحركة الأولى ، كياناً عضويّاً أصيلاً . لنعد إليها الآن دون أن نقف عند آخرها . لنواصل الاستماع إلى اللحن الأساسى الأول ، وسنشعر فيه بنفحات السمفونية البطل ( إيرويكاً ) .

ولنلاحظ أن بيتهوفن ، مع حفاظه على صيغة الصوناتة يتخذ لنفسه حريات واسعة فيها لا أرى داعياً للوقوف بها لأننى أفضل لكم اليوم أن تنفعلوا بالرباعية دون حساب لما يجيء فيها من تجديدات .

الحركة الثانية : بطيئة إلى حد ما ، وفى أسلوب غنائى مبهين . وقد سمعنا لحنها الأساسى فى البداية ولا بأس من العودة إليه وإلى بعض تنويعاته .

الحركة الثالثة : هى الاسكرتسو ، أقل الحركات تجديداً فى الرباعية ، وهذا لا يعنى الاستهانة بها . فهذا الاسكرتسو ، هو وشقيقه فى السمفونية التاسعة ، وفى الرباعية الرابعة ، من أكبر الاسكرتسوات إعمالاً وانفعالا .

فى الحركة الأخيرة : يتحول الجو من ظلام الحركة الأولى ومرارتها ، ومن تهجدات الحركة البطيئة وابتهاالاتها ، ومن انهماك شلال الاسكرتسو العجيب ، يتحول إلى جو البهجة الهادئة ، إلى شىء يذكرنا بأفراح هايدن الساذجة . وهكذا نجد فى هذه الرباعية صورة كاملة لشاعرية بيتهوفن العميقة ، وهو ينتقل من الشكوى إلى الابتهاال ، ومن الغضب إلى الفرح النابض الصراح .

Maestoso, Allegro — Adagio, ma non troppo e molto cantabile —  
Scherzando vivace — Finale.

## الرابعة السادسة عشرة ( الأخيرة )

مصنف ١٣٥ ، مقام فا

أفضل أن أنتم رباعيات الحقة الثالثة من حياة بيتهوفن الفنية ، ثم أنصرف إلى بقية رباعياته ، وكلها من أعمال الحقة الأولى .

الرابعة الأخيرة هي السادسة عشرة في ترتيب رباعيات بيتهوفن ، ويذهب بعض الألمان إلى احتسابها السابعة عشرة على أساس اعتبار « الفوجة الكبرى » رباعية تأخذ دورها في الترتيب فتحمل رقم ١٦ .

والرابعة الأخيرة لا وجه لمقارنتها بأخواتها في أعمال الحقة الثالثة . فهي عمل صغير بالنسبة لها ، صغير قياساً ، وصغير قوة وعمقاً . إنها عمل رجل بلغ الذروة القصوى في تعمق التعبير ، وفي شموخ البناء ، والسمو بروح الموسيقى إلى أعلى عليين ، ثم أصابته ظروف في آخر أيامه ، أعتقد أنها قللت من قدرته .

لقد طالعت كثيراً عن هذه الرباعية ، ودرستها بعناية . فلم أقتنع بما جاء عنها في الكتب ، لأنني لم أقتنع بالاستماع إليها .

يقولون بأن الرجل العظيم التمس الراحة في رباعيته السادسة عشرة ، فكتب عملاً خفيفاً ، مثلما صنع في السمفونية الثامنة الخفيفة ، بعد آلام المخاض التي عانتها العبقرية في ميلاد السمفونية السابعة ، ويقولون بأن مقام السمفونية الثامنة فا من الديوان الكبير ، هو نفس مقام الرباعية الأخيرة .

ولكني لا أرى في الرباعية السادسة عشرة إلا صورة مهزوزة من فن

بيتهوفن ولا أعنى بالفن هنا الصنعة ، فالرباعية قطعاً من مؤلفات حقبة النضوج الكبرى ، صياغة صناع مالك لقياد فنه . وإنما أعنى تعمق التعبير ، والسمو الذهني . والرباعية الأخيرة تردد صدى لأوصاب بيتهوفن ومتاعب حياته . لقد حاول ابن أخيه كارل الانتحار ، وهذا الفتى الشقي كان قرّة عين بيتهوفن ، كما كان مصدر متاعب وآلام ، ربما فاقت آلام صممه . إنها لصفحة مظلمة من حياة بيتهوفن أن تطالع ما أصابه من قلق ، وفزع ويأس عندما تلقى خبر انتحار ابن أخيه ، وقالها قوله صادقة في خطاب لابن أخيه هذا : إنه يموت لو مات كارل . وقد نجا الفتى الضال من جراحه ، ولم يبرح عمه فينا في ذلك العام حتى اطمأن على كارل ، وألحقه بالجيش النمساوي برتبة ضابط ، وأقر بفضل الكولونيل شتوترهايم قائد الفرقة التي انضم إليها ، فأهدى إليه الرباعية .

ولم يمكك القمانون النمساوي بخناق الفتى الضال ، بتهمة الشروع في الانتحار ، وتم ذلك إكراماً لحاظر عمه ، موسيقى فينا العظيم .

وسافر بيتهوفن إلى جنايكسندورف يقضي بقية الصيف في ضيعة لأخيه ، وعانى هناك شتى المتاعب العائلية والنفسية . وكانت صحته قد تدهورت قبل تلك الوقائع ، ثم أبل من مرضه . ولكنه أصيب ببرد أثناء عودته إلى فينا في الخريف ، والتهاب رئوي شفي منه ، ولم يلبث أن عاوده مرض الاستسقاء ، فلزم داره منذ أواخر عام ١٨٢٦ ، ثم لزم فراشه حتى ختام حياته في مساء السادس والعشرين من مارس سنة ١٨٢٧ .

والرباعية السادسة عشرة ألفت إبان تلك الظروف القاسية ، وكانت آخر عمل كامل لبيتهوفن ، لم يكتب بعدها سوى الحركة الرابعة للرباعية الثالثة عشرة ، بدل حركة « الفوجة الكبرى » التي لم يرض عنها الجمهور ، وألح عليه الناشر في تغييرها ، فكتب بيتهوفن آخر ما خط من موسيقى : الحركة الرابعة



لرباعية الثالثة عشرة ، وكانت من روح هذه الرباعية الأخيرة ، مصنف ١٣٥ .

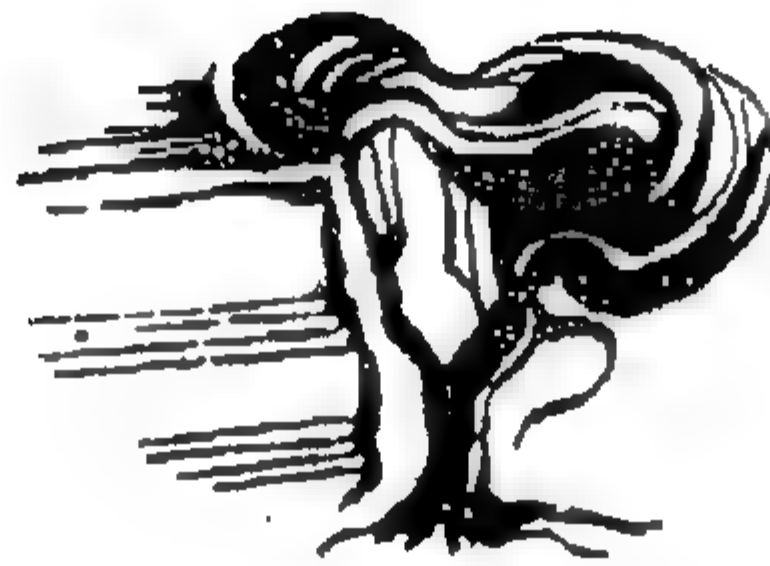
ربما لا نجد في هذه الرباعية شيئاً من ضروب التجديد ، والثورة التي تميز رباعيات الحقبة الثالثة في حياة بيتهوفن الفنية . فحركاتها تقليدية ، الأولى في قالب الصوناتة ، والثانية سكرتسو ، دون أن يسميها بيتهوفن كذلك ، مكتفياً بتحديد سرعتها « ناشطة » . والثالثة حركة بطيئة يمكن أن ندرك فيها المعنى الذي قصدت إليه وأنا أسرد ظروف بيتهوفن القاسية في تلك الفترة النهائية من حياته . كتب بيتهوفن فوق مسودة من مسودات هذه الحركة « الأنشودة الحلوة للوداعة والسلام » . حقاً في هذه الحركة القصيرة نحس بأن بيتهوفن يقترب من ساعة الراحة الوداعة ، ويتأهب لولوج باب السلام الأخير .

ثم تجيء الحركة الرابعة مليئة بالتساؤل ، وما أكثر ما أريق من حبر حول سؤال وجواب كتبه بيتهوفن فوق اللحن الأساسي لهذه الحركة . والسؤال هو : أمن الضرورة أن يكون ؟ وأجاب مرتين : أجل ، يتحتم أن يكون ! ووضع تحت السؤال لحنًا قصيراً ، وتحت الجواب لحنًا ، أكدته تحت تكرار الجواب بخفض درجة واحدة من درجات السلم ، ليقف به عند درجة الأساس : فا . والتفسيرات التي قدمت لهذا السؤال وجوابه ليست مقنعة . ولعل أريحكم منها إذ أقدم تفسيرى الخاص . ألا يمكن أن يكون بيتهوفن تابع خيوطاً من التفكير يشبه ما تابعه هاملت في مونولوج ، أهى الكينونة ، أم الفناء ؟ ذلكم هو المشكل !

على أننا لن نجد لهذا النوع من الأسئلة أثراً كبيراً في الحركة الأخيرة . نعم التساؤل واضح في لحنها الأساسي ، ومقدمتها البطيئة ، ولكن الإجابة هنا ، على طول الحركة فيها ضرب من السخرية ، وكأن بيتهوفن وقد أحس بمصيره أراد أن يجابه القضاء بمثل ما جابهه به دائماً : في عمرة الفرح ، والبشر الضاحك .

وضع بيتهوفن هذا العنوان للحركة الأخيرة : القرار الصعب ، كما وضع  
على رأسها صيغة سؤال وجواب بلحن لكل منهما .

Allegretto- Vivace — Lento assai, cantante e tranquillo —  
Grave, ma non troppo tratto; Allegro.



## الرباعية الأولى

مصنف ١٨ رقم ١ ، مقام فا

كتب بيتهوفن رباعيته النهائية فى الأشهر الأخيرة من حياته ، وكتب أول رباعية وترية وهو فى التاسعة والعشرين من عمره ، أى سنة ١٧٩٩ ، وأحب أن أذكركم بأن رباعيات بيتهوفن الست عشرة تتقاسمها حقبات إنتاجه الثلاث على الوجه التالى : الأولى حتى السادسة رباعيات الحقبة الأولى ، ومن السابعة حتى الحادية عشرة رباعيات الحقبة الثانية ، والخمس الرباعيات الأخيرة من ١٢ حتى ١٦ و « الفوجة الكبيرة » تمثل الحقبة الثالثة .

أما هذه الرباعية الأولى فلم تكن أول ما ألف بيتهوفن من رباعيات ، بل جاءت الثانية فى الترتيب ، ولكنها نشرت فى المقام الأول .

وتمثل رباعيات الحقبة الأولى فن بيتهوفن فى مطالع رجولته ، ويحق لنا أن نعجب بنضوج الرباعية رقم ١ ، وإن وضح فيها أثر أستاذه هايدن وأستاذه الرومى فولفانج اماديوس موزار . بيد أن بيتهوفن يتقدم خطوة فى تشغيل الآلات الأربع فيجعل من فن الرباعية الوترية فناً درامياً كاملاً بحوار كل شخصه . ولا بأس من أن نستمع إلى اللحنين الأساسيين ، وأن أسمح لأنفسى بالعبور إلى بر الذكريات بمناسبة هذه الرباعية الأولى . لم أسمعها فى حياتى سوى مرة واحدة ، قبل تقديمى لها ، وذلك بالقاهرة فى أوائل العشرينات ، قبل سفرى بالبعثة إلى أوربا ، عزفها رباعى مشهور ، ربما كان الرباعى الذى حمل اسم سفتشيك<sup>١</sup> مضافاً إليه اسم لوتسى . ثم عرفتُها عن قرب منذ خمسة وثلاثين عاماً وأنا أشترك كفيولينة ثانية فى أسرة موسيقية . ومع كل تلك السنين التى سمعت خلالها أغلب رباعيات بيتهوفن ، وربما كلها ، فإننى لم أنس لحنها

الأساسي الأول ، وطريقة دخوله من الباب للطاق ، على الآلات الأربع جميعاً .

فلنستمع إلى هذا اللحن الأول حتى ينتقل في معبرة هامة إلى اللحن الثاني . ونتابع الاستماع حتى انتهاء قسم العرض . ويحىء بعد هذا قسم التفاعل معتمداً أكثر ما يعتمد على اللحن الأساسي الأول ، ويعاد قسم العرض وتختتم الحركة الأولى بكودا بيتهوفنية حتى في ذلك العمل الباكر .

وأحب أيضاً أن نسمع بعض الحركة البطيئة ، فهي من أشجى ألحان بيتهوفن الوثيدة . حكى صديقه آمندا أن بيتهوفن عزف له هذه الحركة بمجرد انتهائه من تأليفها ، وسأله عما توحى به في رأيه . أجاب آمندا : أحس فيها بفراق المحبين . قال بيتهوفن : هو ذلك ! لأنني وأنا أوّلها كنت أفكر بمنظر القبر الذي دفنت فيه جوليت .

والاسكرتسو في الرباعية لا يستوقف النظر كثيراً ، ولا الحركة الأخيرة . وإنما المهم لمن يعرف مؤلفات الحقبة الأولى لبيتهوفن أن يلاحظ شبهة بين بعض ألحان هذه الرباعية الأولى وبين ألحان ترد في باليه « برومتيوس » ، وقد اكتشفت هنا أيضاً لحنًا يشبه اللحن الأساسي لصوناتة الفيوлина والبيانو الخامسة المعروفة بصوناتة « الربيع » .

*Allegro con brio — Adagio affettuoso ed appassionato —*

*Scherzo (Allegro molto) — Allegro.*

## الرابعة الثانية

مصنف ١٨ رقم ٢ ، مقام صول

يحدث أن ألتقى ببعض مستمعي أحاديثي الموسيقية ، إما شخصياً ، وإما عن طريق رسائلهم إلى . ويعينني من هذه الاتصالات أمران : إحساس لا أقره من المستمع ، ولا حيلة لي فيه ، عندما يكتب إلى ليقول بأنه يحب تشايكوفسكى ، ويفهم موسيقاه . أما مالا يستطيع هضمه ولا فهمه فهو بيتهوفن أو موزار . بماذا أجيب عن هذا أكثر من القول بأن تشايكوفسكى حلو النغم معياط بكاء ، لا يمكن لنفس حساسة بالموسيقى أن لا تتأثر بالآلامه وأشجانه وهو يعرض قلبه المقروح على كفه عرضاً واضحاً بموسيقى قوية الجاذبية . كل ما آمله لمثل هذا المستمع وقد اعتاد الموسيقى الرفيعة ، ولو عن طريق تشايكوفسكى أو رحمانينوف أو رمسكى - كورساكوف ، أن يرق إدراكه يوماً إلى القمم الشامخ في الموسيقى ، فيفهم ويتأثر بموسيقى موزار وبيتهوفن ، ثم يعقل أمر الفن فيعى ما في هذين العظمين من كمال فنى فى العرض والبناء والإلقاء ، وفى الإيقاع والتلوين الهارمونى والاوركستراى . وأخيراً يفهم أن تشايكوفسكى ، أو رحمانينوف أو رمسكى - كورساكوف لا يمكن تصور وجودهم لولا دراستهم ووعيمهم وتأثرهم بفن سابقهم وأساتذتهم ، سكان الأعلى فى عالم الموسيقى : سباستيان باخ ويوزيف هايدن وفولفجانج أماديوس موزار ولودفيج فان بيتهوفن . كنت أفهم أن يجيئنى المستمع ليقول بأننى أسير فن موزار وبيتهوفن ، أما تشايكوفسكى فلا أحب فيه كذا وكذا . بل أفهم أن يحب تشايكوفسكى ويعجب به ، إنما الذى لا أفهمه هو أن يعجز عن إدراك عظمة بيتهوفن وموزار .

الأمر الثاني : يجيئني من يقول بأنه شغوف بالموسيقى الاوركستراية ، ولكنه لا يطيق متابعة الرباعيات الوترية : وبعض الهواة من هذا النوع عارفون بأكثر سمفونيات بيتهوفن وكونشرتواته وافتتاحياته ، ولكنهم لم يتمكنوا من تقبل رباعياته .

إلى هؤلاء أوجه كلامي : إنني مدرك تماماً ومقدر لموقفكم ، لأنني أعرف صعوبة الرباعية الوترية . فهنا فن عويص ، أصعب ما فيه تجرده الكامل ، بل تصوفه الموسيقي . وما لم يكن السامع حساساً باللحن كله ، وبتطورات هارمونياته ، وما لم يكن السامع واعياً لمعنى البناء الموسيقي ، فإن من أصعب الصعاب عليه أن يتابع أربع آلات وترية تسار بعضها بعضاً وتتداول وتناقش ، وهو الذي اعتاد سماع هزيم الطبل ، واندلاع لبيب الآلات النحاسية ، ونعومة أصوات آلات النفخ الخشبية ، وزخمت عدد كبير من الوترية تؤدي عملاً واضحاً الشموخ في حجمه وضخامته ، وتنوع الآلات التي تؤديه . أعذر هذا السامع ، وأحس بأنه في الطريق إلى أن يصحح ذات يوم إدراكه الموسيقي فيتمكن من تجريد الموسيقى من عناصرها الباهرة البراقة في الأوركسترا ، لينفذ إلى حقيقتها الأساسية ، وهي أنها أولاً وقبل كل شيء ألحان وإيقاعات وهارمونيات تتطور ، سواء قام بها عدد كبير أو قليل من الآلات . وأزعم أنه حين يبلغ هذا المدى من الوعي يبدأ إرهاف حسه بالموسيقى في صميمها ، فيخطو خطاه الواسعة نحو قمة الفهم الموسيقي ، وهناك يبلغ الجمال المجرد في الرباعية الوترية .

ومع علمي بصعوبة الرباعيات والثلاثيات وصونانات البيانو ، أو البيانو والفيولينة أو الفيولونسيل فإنني حريص على أن أتابع هذا النوع من الموسيقى الذي أسميه موسيقى الصحاب ، أو الموسيقى العائلية ، تجنباً لكلمة « الحجرة » الناشئة .

لقد انتهيت من تقديم أعظم رباعيات بيتهوفن الوترية ، التي كتبها في



حقباته الإبداعية الثلاث ، ولم يبق لى كى أختم الرباعيات الست عشرة كلها سوى أربع رباعيات من مؤلفات الحقبة الأولى . وفيها ست رباعيات يجمعها رقم المصنف ١٨ ، قدمت منها أهمها ، وهى الرابعة مقام دومينور ، ثم الأولى . وأقدم الآن الرباعية الثانية مقام صول فى الديوان الكبير ، وعشمى أن يجد السامع فى سهولتها وصفاتها بما قد يساعده على تذوق الرباعيات العظيمة كلها .

هذه الرباعية تمثل ربيع الحياة ، وشباب الزمان . موسيقى لا يمكن أن يجد فيها السامع تعقيداً ، ولا عنفاً درامياً . فما زال بيتهوفن هذا يكتب موسيقى القرن الثامن عشر ، على غرار هايدن وموزار . أى موسيقى المتعة الاجتماعية الهادئة فى صالونات الأسر المثقفة المرفهة التى تمثل أرستقراطية النمسا والمجر ، حيث كانت الموسيقى زينة الحياة ورفاهيتها .

مقام الرباعية الثانية صول فى الديوان الكبير . وهذا المقام الموسيقى عند بيتهوفن يمثل على وجه التقريب فى كل أعماله الاسترواح والهدوء ، وما نسميه بلهنية العيش .

وقد حظيت هذه الرباعية عند الألمان باسم رباعية « تيميات الاستقبال » وذهب أحد الشراح الألمان كل مذهب مضحك فى تصوير ما تعنيه ، تصويراً أدبيّاً . ولن أجاريه فى هذا الشرح ، مكتفياً بإيضاح الروح التى أملت عليه شرحه . فهو يصور الحركة الأولى كأنها تمثل حفلة استقبال فى بهو من أبهاء على القوم . ويغالى فى التصوير حتى يريك صاحب الحفلة متفرساً فى المقبلين عليه "من الضيوف إلى آخر هذا الهراء ، ولا يمكن أن تمثل الرباعية الثانية لبيتهوفن شيئاً من ذلك . إنما روحها هوروح ابتهاج بالحياة المقبلة على بيتهوفن الناجح ، قرة عين الأرستقراطية الفيناولية ، بل هى إحساس فنان مستبشر بتمكنه من التأليف لأربع آلات تأليفاً منطقيّاً واضح البناء .

وكما أقول وأكرر فى تقديم الرباعيات : يجدر بالسامع أن يتنبه إلى أطراف

الحديث الموسيقى تتبادله أربع آلات وترية ، هي الفيولينة الأولى والفيولينة الثانية والفيولا والفيولونسيل .

فلنستمع مثلاً إلى قسم العرض كاملاً ، ويتألف كالمعهد في قالب الصوناتة من لحن أساسي أول ، ومعبرة تؤدي إلى لحن أساسي ثان يعارض اللحن الأول في روحه وفي مقامه الموسيقى . وهذا القسم الأول يعاد عزفه لتثبيت ألقانه في ذهن السامع ، كما جرت به العادة في ذلك الزمان . ثم تنتقل الموسيقى إلى قسم التفاعل وفيه ينتقل الموسيقى لحنه الأساسيين ، وربما لحن المعبرة أيضاً ، بين مقامات موسيقية جديدة ، ويخلط بينها ، أو كما نقول : يفاعل بينها . ثم هو غير ملازم بتقديمها كاملة ، فقد يكتفى بتقديم بعض اللحن ، رأسه أو وسطه أو ذيله . كما أنه حر في تطوير اللحن على هواه ، وحسبما يقوده المنطق الدرامي .

وفي نهاية قسم العرض يعدنا المؤلف للعودة إلى اللحنين الأساسيين فيما يعرف بقسم إعادة العرض ، أو ما يصفه الإنجليز بالتلخيص وليس تلخيصاً . وفي هذا القسم الأخير يعود اللحنان بكاملهما ، أولهما في مقامه الموسيقى الأصلي ، وثانيهما يصور من مقامه الموسيقى الذي دخل به في أول الأمر إلى المقام الموسيقى الأساسي للحركة . إنما نلاحظ هنا أن اللحن الأول أطول قليلاً مما جاء في المطلاع ، وأن المعبرة التي تصل بينه وبين اللحن الثاني قد اختفت هنا بسبب الانتفاع بها انتفاعاً هاماً في قسم التفاعل ، وتنتهي الحركة بتذييل قصير ( كودا ) .

الحركة الثانية : تتألف من قسم بطيء غنائى وقسم سريع ، ثم تعود الموسيقى إلى بطء القسم الأول ولحنه ، ولكنها تعود بمحالة مزركشة . وجددير بالذكر أن باحثاً موسيقياً ، سنة ١٩٢٧ بمناسبة الاحتفال بالذكرى مرور مائة عام على وفاة بيتهوفن كتب يقول بأن هذه الرباعية الثانية تبدأ وكأنها من

موسيقى هايدن ، وتنتهى وكأنها من موسيقى موزار . أما الحركة البطيئة التى نحن بصدددها فهى *Echt Beethoven* أى من فن بيتهوفن الأصيل المصنف ، وهى تشبه كثيراً الحركة البطيئة فى آخر رباعيات بيتهوفن .

**الحركة الثالثة :** يصفها الشارح الأمريكى دانييل جريجورى ميسون بأنها تقرقع كضربات كرباج ، وهى سريعة ، يقول عنها الشارح الفرنسى مارلياف بأنها نوع من منيويتات هايدن ، مع أن بيتهوفن سماها سكرتسو . والفرق بسيط هنا إذا ذكرنا أن هذا الاسكرتسو من أوائل ما كتب بيتهوفن فهو غير اسكرتسواته المشهورة . ومنويطات هايدن تحولت فى حيوياتها ومرحها وسرعتها إلى ما يقربها من حركات الاسكرتسو .

والحركة مؤلفة من قسمين ، القسم الأول مكون من لحنين يعاد كل منهما ، هما لحن الاسكرتسو ، القسم الثانى وهو « التريو » مكون من لحنين يعاد كل منهما ويعارضان لحن الاسكرتسو ، ويعود هذان الأخيران لختام الحركة .

**الحركة الرابعة :** سريعة جداً ، تعود إلى جلبة الاحتفال الذى صورته صاحبنا الناقد الألمانى الكبير ، والذى لم نتشرف بمعرفة اسمه بعد ، وهو الهرهلم الذى يزعم بأن المدعوين تخففوا هنا من تأنقهم وتزمتهم بعد أن شربوا هنيئاً وأكلوا مريئاً ، فهم أسرع حركة وأعلى صوتاً وأكثر هرجاً ومرحاً . والحركة مصوغة فى قالب الصوناتة كالحركة الأولى . لحنها الأساسى الأول أطول من المعتاد فى الألحان الأساسية الأولى ، ويعتمد فيه بيتهوفن على لحن يكرر كثيراً خلال الحركة . ويتحول اللحن الأول فوق معبرة أساسها اللحنى مشتق من مطلع اللحن الأول ، إلى اللحن الثانى .

ولا يكرر قسم العرض فى هذه الحركة ، بل تدخل الموسيقى مباشرة إلى قسم التفاعل . وفى النهاية تعود الموسيقى إلى اللحنين الأساسيين ، وتختتم بكودا .

*Allegro — Adagio cantabile; Allegro — Scherzo. (Allegro) — Allegro molto, quasi presto.*

## الرباعية الخامسة

مصنف ١٨ رقم ٥ ، مقام لا

قاربت أن أختتم تقديمي لرباعيات بيتهوفن الوترية . ولم يبق لنا منها سوى الثالثة والخامسة لتجتمع لكم نصوص كاملة من الشرح والتعليق على رباعيات بيتهوفن الوترية كلها ، وقد اجتمعت لكم قبل هذا نصوص كاملة من الشرح والتحليل لسمفونياته التسع .

الرباعية الخامسة مقام لا من الديوان الكبير واحدة من المجموعة التي نشرها بيتهوفن مرة واحدة تحت رقم المصنف ١٨ . ويحتوى على ست رباعيات وترية هي أول ما ألف في هذا الباب . وسبق لى أن ذكرت لكم ترتيب تأليفها ، وهو لا يتوافق بالضرورة وأرقامها المسلسلة .

فالمعروف أنه ألفها فيما بين السنوات من ١٧٩٨ حتى ١٨٠٠ ونشرها عام ١٨٠١ في فيينا تحت هذا العنوان « ست رباعيات لاثنتين من الفيولينات وفيولا وفيولنسيل . مهداة إلى صاحب السمو مولاي الأمير الحاكم ده لوبكوفتش ، دوق راودنيترز إلخ . مؤلفة بقلم لويس فان بيتهوفن . نشرها موللو وشركاه بفيينا » .

ترتيب تأليفها حسب بحوث العلماء كان على الوجه التالي : الرباعية الثالثة ، فالأولى ، فالثانية . ثم الخامسة والرابعة والسادسة أي ٣ ، ١ ، ٢ ، ٥ ، ٤ ، ٦ . وتكون الرباعية مقام لا هي الرابعة في تأليفها ، ولكنها الخامسة في ترقيمها النهائي .

وفيما عدا الرباعية الرابعة في الترقيم ، مقام دو في الديوان الصغير ، التي ظهرت فيها بوادر شخصية بيتهوفن ، فلننى غير مستعد للمبالغة في رفع شأن

أعمال المصنف ١٨ . لا لأنها أعمال خفيفة الوزن ، ولكن لأنها مؤلفات واضحة التأثير برباعيات هايدن وموزار ، وحتى إلى أبعد أكثر من سمفونيتيه الأولى والثانية .

وقيمة الرباعية الخامسة هي في وضوح أثر موزار ، أكثر من هايدن . ومع أن بيتهوفن كتب رباعياته الست وقد قارب الثلاثين ، بينما موزار ألف رباعياته العظيمة لبضع سنوات قبل وفاته في سن الخامسة والثلاثين ، فإن تقارب السن بين هذين العظيمين يؤكد بطء نمو عبقرية بيتهوفن ، واشتعال عبقرية موزار المبكرة . رباعيات موزار في ثلاثيناته أعمال أصيلة ، ورباعيات بيتهوفن وقد أشرف على الثلاثين لم تكن سوى مؤلفات شاب ما زال واقعاً تحت تأثير أستاذه هايدن ، وأستاذه الروحي موزار . وللناقد الأمريكى دانييل جريجورى ميسون كلام طيب في هذا المعنى ، إذ يقول : « أهدى موزار رباعياته التى ألفها عام ١٧٨٥ إلى هايدن قائلاً : « تأمل ياذا الصيت الذائع ، ويا صديقى الأعز ، تأمل بنات قريحتى الست . . . إنها ثمار جهد جهيد ، يشجعنى على إهدائها إليك حسن ظنك بى . فلتقبل هذه الرباعيات برفق ولتكن لها أبا ورائداً وصديقاً » . وهكذا شارك العظماء الثلاثة هايدن وموزار وبيتهوفن فى علاقات أخوية من تلك العلاقات التى ينمو فيها ويزدهر فن جميل . فيها نحن أولاء حيال هايدن الرائد وزميله الشاب موزار ، وتلميذهم الطالب المجد بيتهوفن ، يجتمعون ليضيفوا على الرباعية الوترية صفاتها الأساسية : جمال الصوت فى اتزان ، واستقلال الخطوط اللحنية لأربع آلات وترية ، واقتصاداً فى الألحان الأساسية ، وأخيراً : وضوح الصيغة وجلاء التركيب » .

وانصرف بعد هذا الأستاذ جريجورى ميسون إلى المقارنة والمقاربة بين الرباعية الخامسة لمقام لا وبين رباعية موزار ( كوخل ٤٦٤ ) فى المقام نفسه ، لإيضاح أثر موزار فى موسيقى بيتهوفن الأولى ، وليكشف عن شخصية بيتهوفن التى تطل فى لمحات قليلة على موسيقى أستاذه الروحي موزار .

أرجو استيعاب هذا التقديم لأنها فرصتى النادرة للإدلاء بأمثال تلك



المعلومات الخارجية . فالرباعية الخامسة لن تتطلب منى شرحاً طويلاً أو قصيراً ،  
إنها تقدم نفسها بنفسها . وهي فرصة توسع فهم المستمع للقلب الفنى المشهور  
بقلب الصوناتة ، تؤلف فيه الثلاثيات والرباعيات والخماسيات إلخ والسمفونيات  
وصونات الآلات المفردة ، بل والافتتاحيات السمفونية .

**الحركة الأولى :** إذا كان اللحن الأساسى الأول يذكرنا بموزار ، فهو  
يمثل يسر بيتهوفن وسهولته فى اختيار ألحانه ، وبخاصة فى طور إبداعه الأول .  
وأغلبها مجرد سلم موسيقى متصل الدرجات ، أو متفرقها حسب التآلف  
الهارموني الكبير على درجة الأساس ، أو على الدرجة الخامسة ( المسيطرة ) .  
فإذا كان فى هذا اللحن الرقيق الحاشية ، تعزفه الفيولينة الأولى بمصاحبة  
الفيولونسيل أثر من موزار ، فإن اللحن الأساسى الثانى ، وتؤديه الآلات الأربع ،  
يدخل فى ظلال الديوان الصغير ( مى مينور ) ، فيما يجعلنا نتردد بين أصالة  
بيتهوفن وأثر هايدن . والتوفيق ممكن إذ نقول بأن أثر موزار وهايدن واضحان  
فى هذه الحركة الأولى .

**الحركة الثانية :** منويتو ، لحن راقص خفيف كالفراشة ، أثر موزار فيه  
واضح ، كما أن أثر هايدن واضح فى التريو ، ويعود اللحن الأساسى  
للمنويتو ليختم الحركة .

**الحركة الثالثة :** لحن غنائى بسيط ساذج وضعه بيتهوفن أساساً لتنويعات  
خمسية ، ما زالت بعيدة عن فن بيتهوفن الهائل فى إجراء التنويعات . ولكنها  
عمل تلميذ نابغ .

**الحركة الأخيرة :** ملتزمة بقلب الصوناتة ، سريعة ، لاعبة مداعبة ،  
لحنها الأول يحمل هذا المعنى ، يقابله ، ويعارضه اللحن الأساسى الثانى ،  
فى استطالة نغماته ، ووقاره ، والغلبة للحن الأول .



## الرباعية الوترية الثالثة

مصنف ١٨ ، رقم ٣ مقام ري

موضوعنا اليوم هو الرباعية الثالثة مقام ري في الديوان الكبير . وقد كشفت بحوث العالم الموسيقي نوتيبوم في كراسات بيتهوفن عن أن هذه الرباعية هي أول ما ألف بيتهوفن في هذا الباب . عثر عليها نوتيبوم مكتوبة شبه كاملة عام ١٧٩٨ ، ومعنى ذلك أنها لم تخرج من رأس بيتهوفن هكذا ، والغالب أن سبقها محاولات في كراسات أخرى لم يعثر عليها . أى أننا في الحق نستمتع إلى أول رباعية وترية لبيتهوفن ويجب أن نتوقع فيها الأثر الواضح لهايدن وموزار . ود بما كانت هذه الرباعية الأولى في التأليف ، والثالثة في الترقيم النهائي ، هي خلاصة تجارب بيتهوفن في أسلوب أستاذه هايدن وموزار ، وهايدن أكثر من موزار .

وهناك مع هذا لمحات خلال هذه الرباعية تم عما سيكون عليه بيتهوفن ، عندما ينضج وتتولد شخصيته . ولكنها ورغم هذه اللمحات لا يمكن أن تتعدى عملاً مشرفاً لطالب نابغ . فيها توازن في بين خطوطها اللحنية ، وفهم كامل لقواعد التأليف في قالب الصوناتة بمعناها الحديث في عصر بيتهوفن أى بالمعنى الذى حققه ابن من أبناء باخ ، ودفعه إلى الأمام فن يوزف هايدن . وسأنتهز فرصة الرباعية السهلة لأجعل منها درساً عملياً في قالب الصوناتة ، وأسلوب الكتابة لأربع آلات وترية . وإلى هذه النقطة الأخيرة أشير إشارة واحدة شاملة ، وهى أن يلاحظ السامع كيف يشرك المؤلف الآلات الأربع في حديثه الموسيقي . ومع أن الرباعية التى نسمع ، واضح فيها تمييز الفيولينة الأولى وتصديرها إلا أن ذلك أبعد من أن يجعل منها آلة للصولو تصاحبها الآلات الأخرى . وبيتهوفن

هنا في أولى خطوات السلم نحو جعل الرباعية الوترية جمهورية ديمقراطية من أربع آلات .

لنأخذ الآن في متابعة أجزاء الحركة الأولى في هذه الرباعية الثالثة مقام رى كبير : تبدأ بلحن حنون يفيض عذوبة ، وسيكون لهذا اللحن شأن أى شأن في الحركة كلها ، حين يضاف عليها شاعرية حاملة رقيقة . يتلو هذا معبرة طويلة سيعتمد عليها بيتهوفن إلى جانب اللحن الأول في تفاعلاته . والمعبرة كما أخبرتكم في كثير من المرات هي فقرة موسيقية تعد للانتقال من المقام الموسيقى للحن الأول إلى المقام الموسيقى للحن الثاني ، بل وأكثر من ذلك ، هي تعد للخروج من جو وجداني معين إلى جو وجداني آخر . والمعبرة التي نسمع هنا تعد لتحويل المقام من رى كبير إلى مقام الدرجة الخامسة المسيطرة ، أى لا كبير ، كما كانت القاعدة في ذلك الزمان الأول لقالب الصوناتة . ولكن بيتهوفن — وهذه لمحة من لمحاته الباكورة — يشطح فينقل لحن المعبرة من مقام رى إلى مقام دو كبير ، وفي مقام دو كبير يدخل اللحن الأساسي الثاني ، ثم يتحول في ومضة عين إلى مقام لا صغير ومنه إلى مقام لا كبير ، وهو المقام الموسيقي المطلوب أو المنتظر للحن الثاني ، عندما يكون مقام اللحن الأول رى كبير .

قسم التفاعل : يعتمد أكثر ما يعتمد هنا على اللحن الأول وعلى لحن المعبرة ، ثم هو في آخره يعد إعدادا بارعا لعزدة اللحن الأساسي الأول ، أما القسم الأخير في الحركة وهو قسم إعادة العرض ، فيعزود فيه اللحنان الأساسيان في مقام الحركة كلها ، رى كبير ، لا في مقامين مختلفين . وتختتم الحركة بكودا جميلة تبدأ بدخول اللحن الأول في مقام صول صغير ثم ي بيمول كبير . وفي هذا المقام الأخير يدخل اللحن الثاني ، ويتحول عاجلا إلى مقام رى كبير ، وهنا يعزود بيتهوفن إلى الفقرة الهامة في اللحن الأول ليختتم بها الحركة .

الحركة الثانية : مقام سى بيمول ، متمهلة نوعا . تستعير قالب « الروندو »

في قول الأستاذ البريطاني هادو ، وقالب « الليد » أو الأغنية عند الأستاذ الفرنسي داندى ، ولا خلاف في الواقع بين هذين الأستاذين الكبيرين . كل ما في الأمر أنه لم تجر العادة بتسمية الحركات البطيئة روندو . ومع ذلك فلنتابع قليلا هادو بتقديم اللحن الأساسى ، ثم الاستطراد الأول ، وفقرة انتقالية ، وعودة إلى الاستطراد الأول ، فاللحن الأساسى والاستطراد الثانى وعودة اللحن الأساسى متحولا ، مع الاستطراد الأول ، وأخيرا كودا .

الحركة الثالثة : الليجرو يسميها الناقد مارلياف منويتو ، وهذا يتجاوز

فهى واضحة روح الاسكرتسى .

الحركة الأخيرة : سريعة جدا من تلك الحركات ذات الإيقاع الثنائى المحتوى على ثلاث كروشات فى كل نبرة . وهذه من بواقى خباياهم حركات الصوناتة القديمة فى عصر باخ ، وهى التى كانت تعزرن برقصه الجحيبة . والحركة السريعة هنا مصوغة فى قالب الصوناتة . وتذكرنا فى هذا العهد الباكر من حياة بيتهوفن بحركاته الشهيرة فى صوناتة إلى كرويتزر ( الحركة الأخيرة ) ، وبعض صوناتات البيانو ، والسمفونية السابعة ( الحركة الأولى ) .

والآن وقد عرضنا أجزاء الرباعية بشىء من التفصيل ، نسمعها كاملة . مع ملاحظة أن أقسام العرض تؤدي مرتين كما كانت العادة فى ذلك الزمان . وربما كان من الخير أن لا تعيروا التقسيمات التى عرضنا انتباها أكثر من اللازم . فستفرض نفسها بنفسها على السامع صاحب ذاكرة موسيقية طيبة . والتقسيم واضح فى هذا العهد الباكر من حياة بيتهوفن الإبداعية .

Allegro — Andante con moto — Allegro — Presto.

## الرباعية السادسة

مصنف ١٨ رقم ٦ ، مقام سى بيمول

أقدم اليوم الرباعية الوترية السادسة لبيتهوفن ، وهى خاتمة المجموعة التى تحمل رقم المصنف ١٨ وتمثل باكورة مؤلفات بيتهوفن فى الرباعية الوترية .

والمصادفة تشاء أن لا أنتم رباعيات الحقة الأولى بهذه الرباعية السادسة فحسب ، بل أنتم بها أحاديثى عن رباعيات بيتهوفن الوترية كلها ، إن الست عشرة رباعية التى قدمت طوال السنوات الماضية ، ولم يبق منها سوى « الفوجة الكبيرة » Die grosse Fuge التى تقف وحدها بمعزل عن المجموعة ، تتنازعنى الرغبة فى تقديمها ، والرغبة منها . ولو حاولت تحليلها وشرحها يوماً فالغالب أن أقدمها على الأوركسترا الوترى لا فى الرباعى الوترى ، بناؤها الأصيل .

لقد اكتملت لكم شروحي وتحليلاتي لكل سمفونيات بيتهوفن وكافة رباعياته الوترية ، وأهم افتتاحياته، وكونشرتواته وصوناتاته للبيانو ، وللفيولينة والبيانو ، وواحدة من صوناتاته للفيولونسيل والبيانو ، وأرجو أن أتمكن يوماً ، بتقديم « القداس الاحتفالى » Missa solennis ، وهو القمة الشاخنة الثانية فى منجزات بيتهوفن ، تناطح السحاب إلى جانب سمفونيته الكورالية ، لم أقدم تلك الأعمال بترتيبها الزمنى ، فقد قدمت كل عمل منها بشخصيته ومكانته فى مؤلفات الرجل العظيم ، بحيث يعرف المستمع أينما ، وكيفما سمعها ، أين هو من روائع اودفيج فان بيتهوفن .

وبمناسبة ختام تقديم رباعيات بيتهوفن الوترية أحب أن أقدم عرضاً

سريعاً لها يساعد السامع على تذكرها .

تبدأ رباعيات بيتهوفن بمجموعة المصنف ١٨ ، وفيها ست رباعيات ألفت كلها في الحقبة الأولى من حياة بيتهوفن ، أى قبل نهاية القرن الثامن عشر ، ولاحظ أن بيتهوفن المولود عام ١٧٧٠ بلغ الثلاثين من عمره عام ١٨٠٠ .

والرباعية التى أقدم الآن تختم مجموعة المصنف ١٨ . وتبجىء بعد ذلك ثلاث رباعيات يحتويها المصنف رقم ٥٩ ، وتعرف كلها باسم الكونت راسوموفسكى سفير قيصر روسيا فى بلاط فينا ، وهى من أجمل وأهم مؤلفات بيتهوفن ، ويشار إليها اختصاراً باسم رباعيات راسوموفسكى ، ألفها بيتهوفن بعد ستة أعوام من تأليف رباعيات الحقبة الأولى . ولكن الست السنوات التى انقضت ما بين الرباعية السادسة والرباعية السابعة وسعت جداً البون بين آخر أعمال الحقبة الأولى وأول أعمال الحقبة الثانية ، تذكرنا بوثة السمفونيات من السمفونية الأولى ، إلى السمفونية الثالثة ( الأيرويك ) . ولكن حتى هنا ، تعترضنا السمفونية الثانية وتمثل بالنسبة للأولى تطوراً وسطاً فى فن بيتهوفن .

ثم تبجىء رباعيتان منفصلتان : العاشرة وتحمل رقم المصنف ٧٤ وتعرف برباعية الآرپا ( وهو الصنج ) ، والحادية عشرة وتحمل رقم المصنف ٩٥ وتعرف بالرباعية الجادة .

أما الرباعيات من الثانية عشرة حتى السادسة عشرة ، ثم الفوجبة الكبيرة . فقد شغل بها بيتهوفن فى السنوات الثلاث التى ختم بها حياته ، وتعرف بالرباعيات الأخيرة ، وتجدون فى تقديمى لكل واحدة منها تقييماً وشرحاً للمقام الرفيع جداً الذى تتبرأه فى تاريخ الفن الموسيقى بعامة ، وموسيقى بيتهوفن بخاصة .

وألح بالرجاء على عشاق بيتهوفن ، أن لا يهملوا أمر رباعياته الوترية .

فلنعد الآن إلى موضوعنا ، وهو الرباعية السادسة ، آخر رباعيات الحقبة



الأولى . معنى الحقبة الأولى أن بيتهوفن لم يزل في ظل أستاذية موزار وهایدن . لا مقادماً بل يعمل تلميذاً نابغاً ، وشخصية تتفتح ، وإنها لصورة من أجمل صور التاريخ الموسيقى وكيف تحمل الأجيال المتتالية شعلة الفن ، أن نصور العلاقة بين عظماء فينا الثلاثة هايدن وموزار وبيتهوفن : فهذا هايدن ، الذى كان أطولهم عمراً ، تطور عبقريته السمفونية والرباعية الوترية ، ولا أقول تخلقها خلقاً جديداً ، بل تطورها من أعمال خاضعة للفن الباروكى المزخرف ، إلى أعمال ذات صفات تعبيرية تجعل منها فناً درامياً خالصاً ، فلا نستغرب أن أبدأ أن يوصف هايدن فى تاريخ الموسيقى بأنه أبو السمفونية ، وأضيف إلى هذا أنه أيضاً أبو الرباعية الوترية .

ثم يجىء الشاب موزار ، أقصر الثلاثة عمراً ، وأروعهم تفتح عبقرية ، فياخذ من فن هايدن الإبداعى فى السمفونية والرباعية الوترية ، يأخذ بعض ريشات يضمها إلى جناحى عبقريته ليحلق فى عالمه النورانى . يخترق إليه نعماماً وسحاباً داكناً يمثل عناصر المأساة فى حياة نابغة القرون وعبقرى الزمان فولفانج أماديوس موزار . ويعترف موزار على رأس رباعياته الست ، وهى أهم ما ألفه فيها ، يعترف بفضل هايدن ، كما جاء فى رسالة تقديمه التى رفع بها رباعياته الست إلى يوزيف هايدن .

وعندما يصل بيتهوفن إلى فينا من مسقط رأسه على ضفاف الراين ، يقبل على هايدن يتلقى عليه بعض دروس فى التأليف ، كما يدرس فن موزار فى الرباعية الوترية . وهناك دليل ماضى على أن بيتهوفن هذا ، فى رباعيته الخامسة ، حذو موزار فى رباعيته مقام لا كبير .

لن نتعب كثيراً فى فهم الرباعية السادسة ، بل سأنتهزها فرصة لأقدم حركاتها الأولى مجزأة إلى أجزائها الثلاثة : قسم العرض ، وقسم التفاعل ، فقسم إعادة العرض .



**الحركة الأولى :** 'لحنها الأول يبدأ في استرواح وخالو بال فيما يشبه موسيقى هايدن . والمعبرة تحتوى على لحن صغير صاعد ، يلعب دوره في قسم التفاعل . وإذا كان اللحن الثاني يميل إلى التعبير الوجداني القلق ، فلن يؤثر هذا أبدا في روح الحركة البهيج . والتفاعل يقوم على اللحن الأول واللحن الصغير في المعبرة ، ولا يلعب اللحن الأساسى الثانى سوى دور ثانوى .

**الحركة الثانية :** البطء فيها لا يعنى الحزن ، فسيجىء في هذه الرباعية لحظة يعبر فيها بيتهوفن عن أسى عميق . إنما هنا حركة تبدأ في هدوء وسلام ، وراحة واطمئنان ، وتحول في لحن ثان من الديوان الكبير إلى الديوان الصغير ، أى تمثل الانتقال إلى الظلال ، بعض ظلال الشجن . وحقيقة الأمر أن بيتهوفن قبل أن يبلغ الثلاثين لم تكن لديه أسباب هامة للشجن ، إلا أن الفن مقابلة ومفارقة ، فلا بأس من أن تختفى شمس البهجة آنا ، وأن يقلق الببال المطمئن في فترات .

**الحركة الثالثة :** سكرتسو يدفع القلق بعيداً ، ويجمع اليدين ، وينصرف جذلاً إلى التعبير عن نزوات الشباب ، ولعلنا نحب في هذا الاسكرتسو أول خطوط الصورة لبيتهوفن الذى عرفناه في سكرتسواته مداعباً ، وغاضباً بركانياً ، بل وشيطاناً في بعض الأحيان .

والآن نبلغ الحركة الختامية ، وإذا بها ، على غرة ، دون توقع منا ، تبدأ بحركة وثيدة يسميها بيتهوفن بالإيطالية La Malinconia أى « الحزن السوداوى » ، ويضيف إشارة إلى العازفين أن يؤدوها بأقصى ما يستطيعون من الرقة .

ونحن إذ نبلغ هذه المقدمة الحزينة للحركة الرابعة ، نكون قد تسمننا قمة الرباعية السادسة ، فنتساءل : علام السوداوية وهذا الانحدار إلى قرارة الشجن ؟ إن بيتهوفن قد عودنا في حياته الناضجة على حزنه الرجولى ، بل

لحظات يأسه البطولي . ولا طريق لنا إلى فهم حركة « المالنكونيا » هذه إلا أن ندرك معنى الشجن الذى ينتاب الشباب حيال الحياة ، دون سبب واضح . من ذا الذى لا يذكر لحظات وجوم عجيب ، بل سوداوية ، لدى مقدم الربيع ، وبخاصة فى أمسياته إذ تميل الشمس إلى الغروب ؟ فلنتوقف عن التماذى فى هذه التعبيرات الأدبية ولنستمع إلى هذه « المالنكونيا » .

ولكن من غير المعقول أن تنتهى الحركة الأخيرة باليأس ، فالشباب لا يعرف اليأس ، بل ولا حياة مع اليأس . وستسمعون على التّو كيف يقفز بيتهزقن فرحاً ، ويهرب من ظلال الحزن إلى الضياء الباهر . سيعاوده الشجن طرفة عين قبل النهاية مرة أو مرتين ، ولكن الحركة ترتد إلى مرحها ، وتنتقل من السرعة المعتدلة « الليجريتو » إلى السرعة الحاطفة \* .

Allegro "con brio — Adagio ma non troppo — Scherzo. (Allegro)  
La Malinconia. (Adagio) Allegretto quasi Allegro; Prestissimo



\* تذكرة تاريخية : سجل هذا الحديث بعد الساعة التاسعة من صباح ٥ يونية ١٩٦٧

ثلاثية الأرثوذكس والسباعية



## ثلاثية الأرشيديوق

مصنف ٩٧ ، مقام سى بيمول

هذا هو المؤلف المشهور باسم « تريو الأرشيديوق » للفيولينية والفيولونسيل والبيانو. ويتساءل ناقد بريطاني لماذا سمي هذا المصنف بالذات باسم الأرشيديوق ، مع أن بيتهوفن قدم للأرشيديوق رودلف مجموعة من أهم أعماله : قدم له كونشرتو البيانو الرابع وكونشرتو البيانو الخامس . قدم له صوناتة « الوداع » وصوناتة « الهامركلافير » للبيانو . قدم له أوبراه الوحيدة « فيديليو » . قدم له التريو الذى نسمع اليوم مقام سى بيمول كبير ، وأخيراً قدم له العمل الهائل الجبار المعروف « بالقداس الاحتفالى » مقام رى كبير .

فلماذا اختار الناس تسمية الثلاثية للبيانو والفيولينية والفيولونسيل ( مصنف ٩٧ ) باسم ثلاثية الأرشيديوق . يتساءل الناقد . وهذا التساؤل من الناقد البريطانى لا محل له . فالواضح أن دور البيانو فى هذا التريو دور غلاب ، وبما أن الأرشيديوق كان عازف بيانو ، فن الحل أن بيتهوفن ألف هذا التريو خصيصاً للأرشيديوق يؤدي فيه دوره كعازف ، وطبعاً أن يعطى للبيانو الدور الأعظم . نعم إن كونشرتو البيانو الخامس ، المعروف بالكونشرتو الإمبراطور ، من الأعمال التى قدمت للأرشيديوق ، ولكن ليس معنى هذا أن الأرشيديوق كان قديراً على عزف هذا الكونشرتو الصعب ، وإن قيل بأنه كان يؤدي الكونشرتو الأول لبيتهوفن .

أقول من الواضح لكل مستمع أن البيانو هنا هو « القديت » ، أى بطل الثلاثية مقام سى بيمول . ولا أعنى بأن بيتهوفن أدخل بالتوازن التعبيرى والبنائى

لثلاثية . فهي من مؤلفات ما بين الحقبة الثانية والثالثة من حياته الفنية ، كتبها عام ١٨١١ . وإنما أعنى أن عازف الشيللو ، وعازف الفيولينة يشعران بأنهما يقفان في هذا التريو خلف البيانو ، والمفروض في موسيقى الصحاب أن تتساوى الآلات مقاما . وأتكلم هنا عن تجربتي الخاصة فقد شاركت في عزف كل ثلاثيات بيتهوفن ، وبالتالي خبرتها من داخلها ، وكان إحساسي أنني وعازف الشيللو مظلومان بجانب البيانو ، بعكس الثلاثيات الأخرى .

وأرجو أن لا يتأثر السامع بكلامي هذا ، لأن المستمع إلى هذا التريو ممن لا يهمهم تقدم آلة على أخرى ، سيقدر هذا التريو العظيم حق قدره عندما يحس بأنه حيال بناء موسيقى متكامل شامخ ، تكاد تنوء بحمله الآلات الثلاث ، لولا وجود البيانو من بينها . وإذا كان دور البيانو واضح الأهمية فلأن الأرشيديوك كما قلت كان عازفاً هاوياً ، وكان تلميذ بيتهوفن الأثير ، بدأ دروسه مع بيتهوفن في سن السادسة عشرة ، وأحب أستاذه طول حياته ، وأعانه في محنته المالية . وكان صادق الحكم على أعمال بيتهوفن ، يكاد يحز في نفسه إذ يرى عملاً هاماً لبيتهوفن لا يحمل في صدره اسم الأرشيديوك رودلف .

وبهذه المناسبة أذكركم بأن من دواعي ارتفاع نجم فينا في التاريخ الموسيقي لم يكن فقط بسبب الشوامخ الذين عاشوا هناك ما بين أواخر القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر ، بل يرجع أيضاً إلى شغف أسرة الهابسبورج الإمبراطورية بالموسيقى البهجة العظيمة . وما أكثر ما أشرت إلى هذه الحقيقة ، وهي أن عدداً من أعضاء تلك الأسرة المشهورة كانوا هواة عزف أو غناء ممتازين ، نساء ورجالاً ، وبعضهم كان مؤلفاً موسيقياً ، ومنهم هذا الأرشيديوك رودلف ، أخو الإمبراطور ، وتلميذ بيتهوفن .

وإذا سمحت لنفسى مرة أخيرة أن أعبر عن إحساس خاص ورأى شخصي في التريو الذي نسمع ، فإني لا أحب كثيراً حركته الختامية ، ربما



لطولها ، وربما لأن دور الفيولينة فيها منطفيء إلى حد كبير . أما الحركات  
الثلاث الأخرى فهي من أجل أعمال بيتهوفن .

فلنستمع إلى قسم العرض في الحركة الأولى يتحدث عن نفسه .

الحركة الثانية : سكرتسو ، وسرعته الليجرو ، يقول شاوفلر عنه إنه  
في مقدمة ما ألف بيتهوفن في باب الاسكرتسو ، ويصف شوافلر حركته  
المعارضة ، أى التريو ، وصفاً غريباً ، وصحيحاً في الوقت نفسه . فيقول  
بأنه لحن مخيف ، يزحف كأنه حية تسعى ، وما يلبث حتى يجيء لحن آخر  
ليسحق رأس الحية ، ويعيد البهجة سيرتها الأولى . ثم يعود لحن الاسكرتسو ،  
والتريو مرة أخرى ، فلحن الاسكرتسو ، ويختم بكودا مؤسفة على لحن  
التريو .

وهنا أحرار فيما أصنع بالحركة الثالثة ، وبودى لو استطعت تقديمها تفصيلاً ،  
فهى لحن وتنويعاته ، تقول عنه السيدة ماريون سكوت في كتابها عن بيتهوفن :  
إنها مجموعة من أجمل التنويعات في الوجود ، على لحن هو عصارة ألحان  
بيتهوفن البطيئة التى تعبر عن قلب كبير . كما يقول شوافلر بأن هذه الحركة  
فسيحة الأبعاد إلى درجة أنها تستطيع أن تؤدي أية وظيفة للتعبير الدينى ،  
أو للإفصاح عن الفرح ، أو عن تباريح الهوى .

ولقد حفظت لنا كراسات أحاديث بيتهوفن ، في أخريات حياته ،  
عند ما لم يعد باستطاعة الناس أن يخاطبوا الأصم إلا بالكتابة ، أقول حفظت  
لنا تلك الكراسات سؤالاً لصديقه شندلر عن هذا الاندانتي يقول فيه :

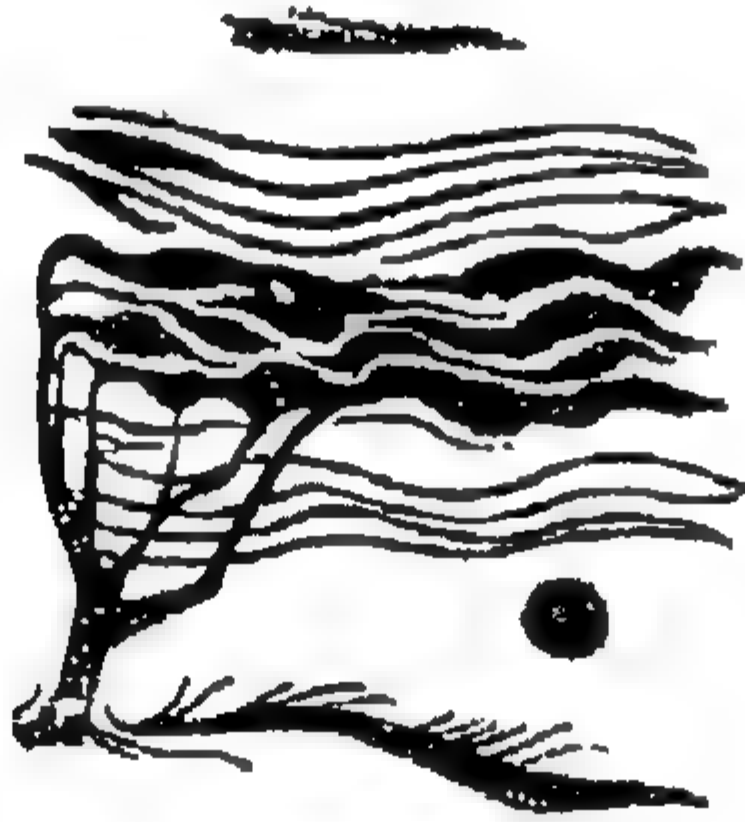
إننى أعتبر هذا الاندانتي المثل الأجل والأعلى لتقديس الرب ... وما  
أحسب الكلمات تجدى هنا كثيراً ، فهى خادمة الكلم المقدس الذى تعبر  
عنه الموسيقى .

ولا نعرف بماذا أجاب بيتهوفن ، فلا أقل من أن نسمع بعض هذه الموسيقى العلوية في لحنها الأساسي ، وبعض تنويعاته .

وقد نبهتكم في أول حديثي إلى أنني لا أشعر بميل خاص نحو الحركة الختامية وأنا مع القائلين بأنها تمثل هبوطاً سريعاً ، وفجائياً من تلك الأعالي التي ارتقى إليها التعبير الموسيقي في الحركات الثلاث الأولى . ومع ذلك فلا أريد لكلامي هذا أن يؤثر على تقديركم فلتسمعها في مكانها ، أي ختاماً للثلاثة ، ولتحكم عليها بما تراه .

*Allegro moderato — Scherzo (Allegro)*

*Andante cantabile ma però con moto — Allegro moderato, Presto.*



## السباعية ( سبتور )

مصنف رقم ٢٠ ، مقام فى بيمول

نستمع إلى سبع آلات تعزف عملاً صغيراً من أعمال بيتهوفن ، للفيولينة والفيولا والفيولونسيل والكونتر باص والكلارينت والفاجوتو والقور ( كرنو ) . عمل أنيق جذاب ، ألفه بيتهوفن فى شبابه ، وقبل انتهاء القرن الثامن عشر ، وحاز من النجاح فى وقته ما جعل بيتهوفن يتبرم به ، « فيه إحساس ، ولكن قليل من الفن » . ودفعنى إلى اختياره أن مؤلفه استوحى الألحان الشعبية لبلاد الراين ، وهى الألحان التى نشأ يستمع إليها فى مسقط رأسه « بون » على ضفاف نهر الراين .

**الحركة الأولى :** لحن وثيد نبيل يؤدى إلى الليجرو فى قالب الصوناتة ، مؤسس على لحنين جميلين .

**الحركة الثانية :** يبدأ لحنها الأساسى على الكلارينت ، ثم تردده الفيولينة يتوسطهما الفاجوتو . وسنلاحظ ظاهرة المباراة بين آلة الغناء الأوركستراى -- الفيولينة -- وآلة الغناء فى الموسيقى العسكرية -- الكلارينت .

**الحركة الثالثة :** منويتو : عاد بيتهوفن إلى لحن هذا المنويتو فى إحدى صوناتاته للبيانو .

**الحركة الرابعة :** أندانتى يتألف من لحن ، وانبعاثات أو تنويعات له .

**الحركة الخامسة :** سكرتسو سريع ، يدلنا على تصميم بيتهوفن منذ أول عهده بالتأليف نحو الانتفاع بهذا النوع من الحركات السريعة ، بدل حركة المنويتو الرصينة . وهاهنا فى سباعيته يكتب هذا الاسكرتسو بدل المنويتو الثانى ، المعتاد وضعه فى المؤلفات من نوع الديفيرتمنتو .

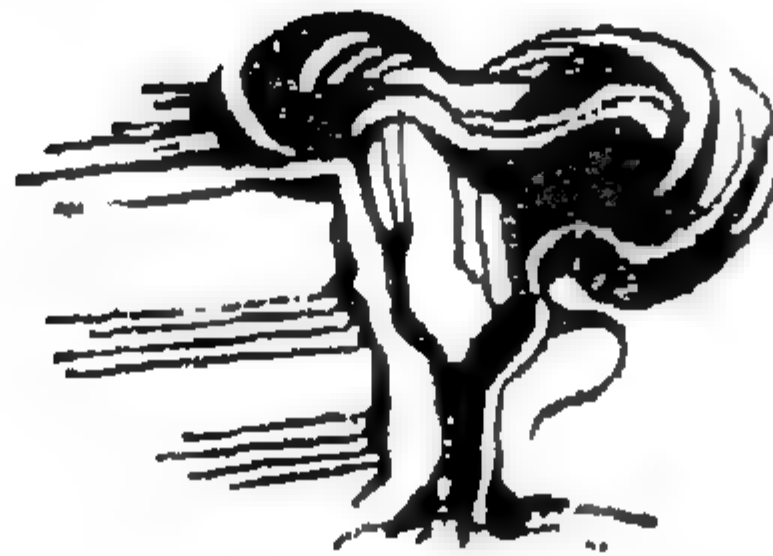
ولا تكتفى السباعية بخمس حركات ، فهى من نوع « الديفيرتمنتو » ،

الشائع في أواخر القرن الثامن عشر ، والديفرتمنتو يمتد دائماً إلى أبعد من أربع الحركات التقليدية . وهنا في السباعية ، يختتم بيتهوفن بحركة سادسة .

الحركة السادسة : تبدأ وثيدة. ثم تنصرف إلى حركة سريعة جداً . وقبل النهاية يعطى المؤلف فرصة للفيولينة لتلعب « كادنسة » قصيرة ، تعود بعدها الحركة إلى اندفاعها ، حتى الختام .

لم أجد بنفسى حاجة إلى تعمق التحليل . فالسباعية من تلك الأعمال التي تجيش بها صدور شباب الموسيقيين ، وهي تمثل عصرها تمام التمثيل ، وكأني بها تقف في أعمال بيتهوفن لتودع فن القرن الثامن عشر كله .

Adagio, Allegro con brio. — Adagio cantabile — Tempo di Minuetto — Tema con Variazioni, Andante — Scherzo (Allegro molto e vivace) — Andante con moto, alla Marcia, Presto.



فنتانزيا كورالية





## فنتازيا كورالية .

للبيانو والكورس والأوركسترا

مصنف ٨٠ ، مقام دو صغير

يجب أن أدلى إلى القارئ بأن ما أقدم اليوم لسيد الموسيقيين لودفيج فان بيتهوفن لا يعتبر من أعماله الكبرى أو حتى الوسطى ، ولا هو مما يجرى به الأداء الموسيقي مجرى التوارد ، فيعتاده الناس ، ويتقبلوه على علاته .

سنستمع إلى « فنتازيا كورالية » للبيانو والكورس والأوركسترا . وبيتهوفن حين يصف العمل بالفنتازيا يعنى تماماً ما يقول ، نثبت من ذلك في وصفه صوناتة البيانو رقم ١٤ مصنف ٢٧ المعروفة بصوناتة « ضياء القمر » بأنها « شبه فانتازيا » . لم يصفها بالفنتازيا المطلقة وإنما قال : صوناتة فيما تكاد تكون فنتازياً ، وهو الوصف ذاته الذى نعت به الصوناتة رقم ١٣ والتي تحمل رقم المصنف ذاته Sonata quasi fantasia .

ويمجدربنا أن نحدد معنى هذه الكلمة : معناها الدارج فى لغتنا العامية يومئ إلى العبث ، أو إلى نوع من « التهجيس » ، ولو أنها كانت تعنى فى وقت ما نوعاً من استعراض البذخ أو الثراء ، أو الفنطزة . ولكن الكلمة فى الموسيقى والأدب اصطلاح معناه : تأليف موسيقى أو أدبى متحرر من قيود الشكل أو القالب التقليدى .

ومع ذلك فإن ما سنسمع لبيتهوفن يدخل تحت ما يعرف بالتنويع الموسيقي Variation ومن حقنا هنا أن نستنجد بالسير دونالد توفى ، وقد ضمها ناشر تحليلاته وشروحه تحت باب « التنويعات » . ووضع توفى على رأس شرحه وتحليله تسعة أقسام لهذه الفنتازيا الكورالية سنفصلها فى حينه ، منها « لحن أساسى Tema » مع مجموعة من التنويعات وكودا . ثم تنويع يتلوه « نماء وتفاعل » ، فتنويع بطيء بكودا ، وهلم جرأ .

وبيتهوفن بالرغم من كل هذا يعنى ما يقول ، فالفتازيا الكورالية فى مجموعها لا تنحصر فى « تيم » وتنوعات ، بل تنتقل بين ما يشبه الارتجال على البيانو ، وما يعتبر حواراً بين البيانو والأوركسترا ، ثم يجرى الختام بدخول الكورس يردد أشعاراً ملحنة على « التيم » الأساسى . وكل هذا يعنى التحرر من قالب بعينه .

إن التسجيل الذى أقدم للفتازيا الكورالية ، جئت به من موسكو منذ نحو عشر سنوات ، ومع ذلك ترددت فى عرضه طوال هذا الزمن . ولم تعد إلى مندوحة عن تقديمه بعد أن استمع إلى « الفتازيا » رواد أوركسترا القاهرة السمفونى بقاعة سيد درويش ممن شاركوا فى الاحتفال بالعيد العاشر لتأليف هذا الأوركسترا بوزارة الثقافة ، ودعت الوزارة الأستاذ فرانز ليتشاور قائده الأخير عندما كان الأوركسترا تابعاً للإذاعة المصرية ، وقائده الأول عندما انتقل إلى تبعية وزارة الثقافة . فقدم لنا « الفتازيا الكورالية » وقد أدى القسم الغنائى فيها كورال الأوبرا ، وجلست إلى البيانو السيدة مارسيل متى . فلم تعد إلى مندوحة عن تقديم هذا العمل لأضمن له البقاء تحت سمع آلاف الموسيقى الرفيعة ، وليضم إلى مجموعة ما قدمت من مؤلفات بيتهوفن .

والفتازيا الكورالية لا تستغرق أكثر كثيراً من ثلث ساعة ، مما يهيئ إلى فرصة التوسع فى تقديمها ، لا لأهميتها فى ذاتها ، ولكن لصلتها بالسمفونية التاسعة « الكورالية » ، أو كما يقول السير دونالد « الفتازيا الكورالية » هى التى تبشر ، ولسنوات كثيرة ، بالسمفونية التاسعة . طابعها الحقة مما يسمح بإدخال الكادنسات بأسلوب هجره بيتهوفن منذ زمن طويل ، إلا عندما كان يرتجل على البيانو، ولأن طابعها المرح الساذج ، ولأن بناءها شئ جديد ، فإن أثرها على السامع مجلبة للسرور إلى درجة السخرية بالمتزمتين من عشاق بيتهوفن ، أولئك الذين يبدون علائهم التبرم حيال هذا الخروج على القواعد .

ولنترك السير دونالد توفى لنستمع إلى ما يقوله رومان رولان . ولاحظوا أنني اخترت اثنين من أبلغ وأعمق من درسوا وفهموا وشرحوا وحلوا أعمال بيتهوفن

وهما من القلة النادرة التي عنيت بالعمل الذي نسمع اليوم . وإذا كان توفى قد خصص للفتازيا شرحاً كاملاً فإن رومان رولان اهتم بها كعلامة من علامات طريق بيتهوفن إلى إبداع السمفونية التاسعة .

يجب ذكر « الفتازيا » عندما يتحدث رومان رولان عن بيتهوفن ، وكيف كان يفكر بإدخال الصوت الآدمي في السمفونية . وينى رولان عن بيتهوفن ما يتقوله عليه بعض النقاد ، من أن دخول الصوت الآدمي في السمفونية التاسعة جاء عفواً واعتباطاً ، وأنه ندم فيما بعد . ألبتة! بيتهوفن كان مشغولاً بهذه الفكرة منذ سنوات . بل وفكر في تحقيقها على مدى واسع .

يظهر ذلك مما جاء في النص الشعري الذي طلبه بإلحاح من الشاعر كوفنر Kuffner : ضمن كلام هذا النص قول الشاعر « عندما يعمل سحر اللحن ، وتنطق الكلمة التي تكرسه ، يولد شيء عظيم . . . وإن شمس الربيع ، ربيع الكلمة وربيع اللحن ، تسطع باجماعهما » .

لقد فكر بيتهوفن بالفانتازيا الكورالية منذ سنة ١٨٠٠ . وإذا كنا قد تحدثنا عن صلتها بالسمفونية التاسعة ، فقد شاء لها القدر أيضاً أن تخرج إلى الناس لأول مرة في الليلة ذاتها التي خرجت فيها لأول مرة السمفونية الخامسة (الدومينور) والسمفونية السادسة « الباستورال » ، وهي الليلة التاريخية في الثاني والعشرين من ديسمبر عام ١٨٠٨ ، وقام فيها بيتهوفن بأداء دور البيانو . ويبدو أنه حتى تلك الليلة لم يكن قد دون ذلك الدور بعد في الفقرات الانفرادية للبيانو ، بل قام به فيما يقرب من الارتجال . وتصور أن حفلة تلك الليلة عزفت فيها السمفونية الخامسة ، والسمفونية السادسة ، والكونشرتو الرابع مقام أصول للبيانو (أداء بيتهوفن أيضاً) ، وارتجل بيتهوفن على البيانو فتازيا أخرى ، وغنت مغنية لحنا « آريا » ، وشارك الكورس والأوركسترا في أداء حوالى النصف من

القداس مقام دو ( وهو غير القداس الاحتفالي مقام ري ) . ونختم الحفل الذى استغرق نحو ثلاث ساعات ونصف بالفنتازيا الكورالية .

هذا كل ما عندى من تقديم تاريخي للعمل الذى نسمع . وإليكم تفصيل تقسيمه الداخلى ، أى دون أن تتوقف الموسيقى : يبدأ على البيانو فيما يشبه الارتجال ، بحركة « آداجيو » ، وفى مقام دو من الديوان الصغير ، يقول عنه نوثى بأنه خير سجل ثابت لبيتهوفن صاحب الارتجالات الموسيقية الرائعة . ولم يكتبه إلا بعد مضى زمن على الحفل المشار إليه . فاستمع إلى هذا المطلع على البيانو.

ثم يدخل الأوركسترا عقب هذا متراصاً حذراً ، فى حوار مع البيانو ، ثم يؤدى البيانو اللحن الأساسى كاملاً ، وهو لحن طفولى أخذه بيتهوفن عن أغنية له لحنها فى صدر شبابه . فلنستمع إلى حوار الأوركسترا والبيانو ، ثم دخول اللحن الأساسى منفرداً .

يقول السير دونالد توثى إن خطة هذا المصنف تبدو وكأنها ابتهاج إلى القديسة سيشيليا ، حامية الموسيقى والموسيقين . ولذا نسمع فيها الآلات المختلفة منفردة ومجموعة ، على التوالى : الفلاوتة ، الأوبوا ، الكلارينيت ، فالباصون ، وأخيراً الرباعى الوترى . ويختتم الأوركسترا كل هذا « بكوديتا » أى تذييل قصير ، ثم يدخل البيانو بتنويع من مقام دومينور ، وبعده الفيولينات ، وينتقل إلى مقام لامينور ، ثم إلى تنويع فى مقام لا كبير على الكلارينيت فى حوار مع البيانو . وينتهى كل هذا إلى مقام فا كبير فالعودة إلى دومينور ، ويستعد الأوركسترا لدخول الكورس بأداء اللحن الأساسى الساذج .

وتبدأ أصوات السولو بغناء الفقرة الأولى من القصيدة ، ثم يتناولها الكورس جماعة بعد الفقرة الثانية . وإليك بعض ما جاء فى هذه القصيدة « إن تآلفات الحياة تخرج ناعمة حلوة تهز الأثير ، كأنها نحالات الأزاهير التى تنبت من

روح السلام . فالفرح والسلام يتعانقان عناق الموج ، أو يتداعبان دعابة العباب . وأرواح البشر إذ تصعد إلى خالقها على أجنحة النغم ، تتخلى الأرض عن سلطانها ، ويتحول ابن آدم إلى روح حائم . عمّ نبحت إن لم يكن عن الطمأنينة والسلام حولنا ، والفرح في قرارة نفوسنا . ولأنه الفن وسحر الفن يستوليان علينا ، فيتحول الجذل والسلام نشيداً صداماً .

« المد الموسيقي يحوطنا بالأفراح ، فلتتقبلي أيتها النفوس المبهجة عطايا الفن ، هبة الرحمن الرحيم ، أنزل الحب على قلوب عباده المخلصين » .  
فلنستمع إلى الفانتازيا الكورالية ، مصنف ٨٠ ، وقد فصلت لكم أجزاءها .  
وهي مداولة بين السرعة والبطء ، وتحول من الديوان الصغير إلى الكبير في مقامات دو ولاوفا . وقد بدأت على البيانو في مقام دومينور ، وتختتم في مقام دو كبير .







القَدَّاسُ الاحْتَفَالِي



## القداس الاحتفالى

مصنف ١٢٣ ، مقام رى كبير

نستمع اليوم إلى نوع جديد على الغالبية منا ، حتى بين آلاف الموسيقى العظيمة ، ولا أحسب الكثير منا سمعوا « القداس الاحتفالى » ال Missa Solennis لبيتهوفن ، أو حتى سمعوا به ، لأسباب لا تخفى على اللبيب . وكان من المستحيل على ، وقد قدمت أهم أعمال بيتهوفن ، أن أترك أضخم عمل من أعماله خارج برنامجى هذا ، أضخم بكل ما تعنى صفة الضخامة معنى ومبنى . فهو عمل يستغرق من الوقت أكثر مما تستغرق السمفونية الكورالية ، آخر سمفونيات بيتهوفن . يشترك فى أدائه أوركسترا سمفونى كامل ، يسانده الأرغن ، وهو أضخم وأعظم الآلات الموسيقية ، وأربعة من المنشدين السولو اجتمعت لهم طبقات الأصوات التقليدية الأربعة فى علم الهارمونيا : السوبرانو والكونترالتو من أصوات النساء ، والتنور والباص من أصوات الرجال ، ثم كورس كبير يتألف من الطبقات الأربع للأصوات .

عمل جديد علينا ، لأنه من صميم الموسيقى الدينية فى الطقوس الكاثوليكية العريقة ، ولا يتاح لدارس تاريخ التطور والتحول العظيم فى الموسيقى الأوروبية أن يفهم عوامل التطور بدون متابعة أثر الأناشيد الدينية منذ فجر المسيحية ، ثم فى القرون الوسطى الأوروبية ، وما تلاها من حقبات نمو الحضارة الغربية . وما أكثر ما أنحيت على نفسى باللائمة بحال ترددى طوال كل هذه السنوات فى تقديم أمثولات الموسيقى الدينية ، من بالسترينا فى القرن السادس عشر إلى باخ وهيندل وهايدن وموزار فى القرن الثامن عشر ، حتى بيتهوفن وشوبرت

وتشومان ومندلسون وبرامز وبروكنر وفيردى فى القرن التاسع عشر . ومصدر ترددى كان نوعاً من الحرج المفهوم ، وضعف استعداد المستمع الشرقى لتقبل أساليب الغناء الغربى .

نعم قدمت أعمالاً غنائية : فردية من نوع الليدر ، وكورالية مختارة من الأوبرات ، وسمفونيات بلخوستاف مالر استخدم فيها الصوت الآدمى مقتضياً أثر بيتهوفن فى سمفونيته التاسعة ، التى تحظى بأعظم قدر من الإعجاب لدى مستمعى البرنامج الإذاعى الثانى ، وربما كانت أكثر ما يطلب المستمعون إعادة تقديمها مدعمة بالشرح أو بدونه .

وعلى الرغم من ترددى الذى طال أكثر من اللازم ، فقد كنت أعرف مقدماً أن لا مندوحة على الأقل من تقديم عمليين من أعظم وأهم أعمال بيتهوفن فى الموسيقى الغنائية ، وهما « القداس الاحتفالى » وأوبرا « فيديليو » .

وأحب أن يعرف السامع أول ما يعرف ، أيّاً كانت عقيدته الدينية ، أن قداس بيتهوفن مقام رى من الديوان الكبير فى صدارة الموسيقى التى يتجه فيها عظماء التأليف إلى ربهم الأعلى ، سواء حدث هذا فى أعمالهم الدنيوية الحرة ، أو فى إطار ما درجت عليه بيوت العبادة المسيحية — على اختلاف مذاهبها — من استخدام الموسيقى فى ممارسة الشعائر ، مثل القداس بأنواعه ، والكورال البروتستانتى ، والكانتات الدينية .

هذا إلى أن قداس بيتهوفن الاحتفالى ، ذلك العمل الشامخ . قلما يودى فى الكنيسة ، لأن مكانه الحقيقى هو قاعة الكونسير . وقاعات الموسيقى فى العالم المتحضر لا يمكن أن تخلو من الأرغن . مما حداً بوزارة الثقافة المصرية إلى أن تقيم فى صدر قاعة سيد درويش بمدينة الفنون أرغنًا من أكمل وأحدث ما تقدمه الصناعة التشيكية .

وحتى في حياة بيتهوفن ، لم يقدم قداسه في كنيسة ، وإنما سمعت ثلاثة أقسام من أقسامه الخمسة مع أول تقديم للسمفونية الكورالية . وأول ما قدم كاملاً كان بمدينة سان بطرسبورج عاصمة روسيا القيصرية .

يجدر بنا إذن أن نقيم الحد بين موسيقى لا تنفصل عن أداء الشعائر ، وموسيقى دينية في روحها ، ولكنها لا تدخل في الطقوس والشعائر ، بل يعبر بها الموسيقيون عن تهجدهم ، متجهين إلى ربهم يطلبون منه الرحمة والغفران ، وأن ينزل على قلوب البشر المحبة والسلام .

وبيتهوفن في السمفونية التاسعة وضع تنويعاً للحن الفرع فيه جلال ديني ورهبة ، وذلك عند ما ينشد الكورس قائلاً « أيها الملايين اسجدوا لفاطر السموات ، خلقتكم فسواكم . مبدى أيها الأرض أمام ربك ، إذ نسأله الرحمة والغفران » .

وبرامز ، مثلاً ، ولم يكن رجلاً متديناً ، ألف عملاً من أعظم أعماله الكورالية مع الأوركسترا في رثاء والدته ، ورثاء صديقه الحميم روبرت شومان ، وكان أول من أشاد بفن برامز في مطالع عبقريته . ويحمل هذا العمل اسم « قداس ألماني للموتى » Deutsches Requiem . اختار له نصوصاً من الكتاب المقدس في ترجمة مارتن لوتر .

وفيردي ألف مراثيه الكبرى لصديقه الكاتب والشاعر مازوني ، وقال في رسالته لمحافظ ميلانو « إنه للدافع قلبي ، بل هي ضرورة ، تدفعني إلى تمجيد ذكرى الرجل العظيم بكل ما في وسعي — الرجل الذي أعجب به أشد الإعجاب ككاتب ، وأجله كل إنسان » ولقد وضع فيردي مؤلفه الحالد في صيغة « القداس » المعروف بقداس الموتى Missa da Requiem .

وللموسيقى الفرنسية برليوز « قداس جنازى » هائل ، ألفه في مناسبة وطنية ، مراثية لشهداء أبرياء سقطوا قتلًا ثورية في شوارع باريس .

بيتهوفن.

قضى بيتهوفن قرابة خمسة أعوام في صياغة قداسه الاحتفالى ، أو ما يسميه البريطانيون « قداس من مقام رى كبير » . وضعه في الحقة الثالثة من حياته الإبداعية ، ما بين سنتي ١٨١٧ ، ١٨٢٢ . وصفة الاحتفال هي : « محاولتي » لترجمة كلمة Solennis بمعنى ظرف هام يجرى فيه احتفال . أى أن بيتهوفن لم يؤلف القداس مقام رى كبير ليؤدى كصلاة ، بل احتفالاً بتنصيب تلميذه وصديقه الأرشيديوق رودلف فون هابسبرج كبيراً لأساقفة « أولتزر » .

اختار لقداسه الاحتفالى مقام رى كبير ، كما اختار لسمفونيته التاسعة مقام رى صغير ، وسار العملاقان جنباً إلى جنب ، أحدهما يمجّد الفرحة والأخوة الإنسانية ، في الحركة الكورالية . والآخر يتخذ كلمات القداس الكاثوليكي نصّاً يعبر عن قنوته ، راضياً بقضاء ربه وحكمه جل وعلا ، راجياً عفو الغفور الرحيم وأن ينزل على قلوب البشر المحبة والسلام .

قال بيتهوفن في رسالة إلى الأرشيديوق ، معلناً الانتهاء من القداس ، متأخراً عن ميعاد حفل التنصيب عامين ، وقد استعصى فيه بمؤلفين لهايدن وهومل : « ما أسمى أن يتقرب الفنان إلى ربه ، فيكون أقرب إليه من الآخرين ، يشيع النور السرمدي بين البشر » . وفي خطاب آخر « الفن والعلم وحدهما يسموان بالإنسان إلى أعلى عليين » .

والقداس الاحتفالى ملحمة موسيقية تقف إلى جانب « الكوميديا المقدسة » لدانتى ، و « الفردوس المفقود » لميلتون في الآداب ، كما تقوم ندا لفريسكات « السستينا » ، مصلى البابوات في الفاتيكان ، من عمل ميكلائيجيلو . عانى الموسيقى الجبار في تأليفه معاناة لم يعهدها في أى مؤلف آخر من مؤلفاته ، بعد أن راجع أعمال أسلافه العظام من أول بييرلويجي دابالسترينا حتى فردريخ هيندل ويوهان سباستيان باخ ، فارتفع بقداسه ارتفاعاً شاهقاً ، عن مستويات عصره ، حين كان الموسيقيون يستعيرون أسلوب الأوبرا في مؤلفاتهم الدينية .



ونحن وإن قلنا بأن مكان قداس بيتهوفن هو قاعة الكونسير، أكثر منه عملاً  
 لتبوت العبادة ، فإننا لا نغنى بهذا أبداً أن بيتهوفن لم يكن متديناً فحاول في  
 عمله أن يتجنب شعائر الكنيسة الكاثوليكية في زعم بعض النقاد اللادينيين ،  
 استناداً إلى تطلع بيتهوفن ، وإطلاعه على بعض الديانات الشرقية ، كالديانة  
 المصرية القديمة ، وديانة الهندوس ، واعتماداً على لوحة بخط بيتهوفن ، كان  
 يضعها فوق مكتبه ، نقل فيها صلاة لإيزيس : « أنا الكائن ، وكل ما كان  
 ويكون وما سوف يكون » .

فبيتهوفن كتب في إبان عبقريته ( الحقبة الإبداعية الثانية ) قداساً آخر  
 مقام دو كبير، يؤدي بالكنايس في شعائر الصلاة . ومع أنى لم يتحلى سماعه ، بعد ،  
 فإن النقاد يجمعون على أنه جدير بأن تزداد معرفة ذواقة الموسيقى به .

إنما « القداس الاحتفالى » ، بحكم ما يتطلبه من جيش المنشدين الكوراليين  
 عدداً المغنين الأفراد السولو ، ومن الحشد الأوركسترالى ، ثم بحكم الوقت الطويل  
 الذى يستغرقه أدائه ، يجعل من المتعذرون غير المناسب أن تحتويه دور العبادة ،  
 أو أن يصاحب أداء الشعائر الكاثوليكية .

ومع كل هذا فقد التزم فى تأليفه نصوص القداس التقليدية فى لغتها  
 اللاتينية ، وفى أقسامه الخمسة . ولأنه لم يكن ملمّاً بهذه اللغة ، فقد حرص  
 على تلحين النص اللاتينى ، وأمامه ترجمة حرفية له بالألمانية .

وإذا كنا نستمتع اليوم إلى عمل فى من أرفع ما عبر به فنان عن خشوعه  
 وإيمانه بالعقيدة التى نشأ عليها ، فجدير بنا — كل على دينه — أن نفتح  
 قلوبنا لموسيقى من أروع ما ألف فى تاريخها كله .

ولا أخفى عليكم الوقت الطويل الذى قضيته فى دراسة « القداس الاحتفالى »  
 بنية ان أقدمه على حلقات خمس ، ثم راودتنى فكرة تقديمه فى حديثين ،

وانتهيت إلى ضرورة الاستماع إلى العمل الفني كاملاً ، وهي ضرورة فنية ونفسية إذا أريد له أن يؤتي ثماره ، كما أراد له بيتهوفن وهو يكتب على رأس المدونة « إنه من القلب ، ليمته ينفذ إلى كل القلوب » .

ولكن حساب الوقت ، وقدرة احتمال المستمع فرضاً على إجراء اختزال واحد ، لا أغتفره لنفسى ، ولا يعزى عنى سوى الأمل بأن تعلق السامع به سوف ينتهى به إلى محاولة سماعه كاملاً ، ولا أحسب البرنامج الثانى للإذاعة يضمن على ألافه بأن يقدمه لهم كاملاً بدون شرح أو تحليل .

وسأتهج الطريقة التى اتبعتها فى تقديم أى عمل غنائى سمفونى طويل ، وهى أن أبدأ بتلاوة ترجمة النص أو خلاصة للقسم الواحد من القداس ، ثم أقدم هذا القسم ، وهكذا دواليك .

وكلمات القداس ، ومعانى أقسامه معروفة عند إخواننا المسيحيين ، ولكن الحاجة ماسة لاطلاع المستمعين جميعاً على معنى كل قسم ، فلا يبقى لى بعد ذلك وقت للتحليل الموسيقى — وكان هذا ممكناً لو نفذت فكرتى الأولى فى تقسيم القداس إلى حلقات — أما الآن فالسامع يقف وحده حيال الموسيقى ، بعد أن يلم بمعانى النص ، ويعرف ما عرف عن « القداس الاحتفالى » وظروف تأليفه .

القسم الأول : هو الـ « كيرى » ، الكلمة اليونانية التى تعنى الرب . والقداس يردد طلاب الرحمة فى كلمتين يونانيتين « Kyrie eleison » أى « يارب ارحم » أو « ربنا نلتمس رحمتك » أو « رحماك يارب » يتداولها الكورس والمنشدون السولو ، هى والابتهاال إلى السيد المسيح Christe eleison فى نحو عشر دقائق .

القسم الثانى : ويعرف بالـ « جلوريا » أى تمجيد الرب ، فيقول :

« المجد للرب في علاه ، وعلى الأرض السلام . نسبح بحمدك يارب ،  
ونقدسك ، ونعبدك ، ونمجذك ، ونرفع عقيرتنا بالشكر على نعمائك ، أنت  
المولى ، يا رب السموات والأرضين .

« ويا سيدنا المسيح ، يا حمل الرب ، تحمل خطايانا ، وتقبل صلواتنا  
يا شفيعنا ، وارحمنا . . . آمين » .

القسم الثالث : هو الـ « كريدو » يعلن فيه المسيحي أركان إيمانه ركناً ركناً ،  
يبدأ بقوله : « أومن بإله واحد ، خالق الأرض والسماء ، وكل ما يرى وما  
لا تراه العيون » ثم يتبعه بتمجيد السيد المسيح ، ويلخص حياته من الميلاد  
حتى يرفع عليه السلام إلى السماء ، ويتلوه بالروح القدس ، ثم يعلن  
إيمانه بيوم القيامة والحياة الباقية ، ويختتمه بكلمة آمين . وأكتفى من هذا القسم  
الثالث ، برغم احتوائه على أجل وأروع ما جاء في موسيقى هذا القداس ،  
بتقديم الجزء الأخير منه وهو الخاص بالإيمان باليوم الآخر والحياة الباقية ،  
وكلمة آمين . لأن بيتهوفن لحن هذا الجزء في أسلوب « الفوجة » وقد ظهر فيها  
جديراً بأسلافه العظام بالسترينا وهايدن وسيباستيان باخ . وسبق لمستمعي برنامجي  
هذا أن عرفوا بعض فوجات لباخ ، ولعلمهم يذكرون الفوجة التي ختم بها بيتهوفن  
صوناتة « الهامير كلاير » . وتسمعون هنا ، ربما لأول مرة فوجة غنائية ،  
تظهرنا على هذا الأسلوب في أروع بيان :

القسم الرابع : عنوانه « سانكتوس » وهذه بعض كلماته : « قدوس ،  
قدوس ، قدوس ربنا رب السبعوت » ، مجدك ملأ السموات والأرض ، « هوسنا »  
( أى مرحى ) في الأعلى ، مبارك من يقدم باسم الرب ، « هوسنا » في الأعلى  
وفي ختام صيحات الفرح « هوسنا » تهتدأ الموسيقى هدوءاً تاماً وتنتقل إلى  
مقدمة أوركستراية تمهد لدخول لحن للفيولينة المنفردة أكثره على وتر الكردان ،  
خلب عقول الموسيقيين ، وغداً نموذجاً لكل من نزع إلى تصوير نزول البركة

من السماء ، أو تصوير الملائكة في علاهم ، ولحن الفيولينة هنا يصور « التبريك » Benedictus في قول القداس « مبارك من يقدم باسم الرب » .

القسم الخامس : وهو الأخير عنوانه « آجنوس دى » أى « حمل الرب » يتجه إلى السيد المسيح عليه السلام « حامل خطايا الدنيا » يستنزل رحمة ربه ، وهنا يعود بيتهوفن إلى لحن القسم الأول الـ « كبرى » ، ويختم القداس بالضراعة إلى الرب أن يمنح عباده الطمأنينة والسلام ، Dona nobis pacem ، فلنستمع إلى « القداس الاحتفالى » تأليف لودفيج فان بيتهوفن ، مصنف ٨٠ ، مقام رى فى الديوان الكبير . ولنتذكر أن عظمة موسيقى بيتهوفن شملت البناء والشكل والقالب ، أودعها الفنان الحالد مضموناً روحياً . وهذا المضمون هو ما يدركه السامع مباشرة لأى عمل كبير من أعمال بيتهوفن حتى لو لم تكن لديه القدرة على التعبير عما يشعر به . والمضمون الروحى فى « القداس الاحتفالى » شىء تعجز الكلمات عن سبر غوره ، ومن حق الموسيقى التى انبعثت من قلب بيتهوفن أن تنزل على قلوبنا برداً وسلاماً تخفف من لواعجنا ، وتطيب من جراح أنفسنا ، آمين .



اوپر فید یلیو





## أوبرا فيديليو

### مصنف رقم ٧٢

في شهر مايو من عام ١٩٥٧ افتتحت هذه الأحاديث بالسمفونية التاسعة لبيتهوفن . وأكتب اليوم حديثي عن أوبرا « فيديليو » ، مصنف رقم ٧٢ في مطالع شهر أبريل من عام ١٩٦٩ . — أي بعد اثنتي عشرة سنة ، قدمنا في خلالها معظم ، أو أهم أعمال بيتهوفن . وجميع ما قدمنا ، فيما عدا الحركة الأخيرة من السمفونية الكورالية ، وباستثناء « القداس الاحتفالي » الكبير ، « والفنتازيا الكورالية » ، مؤلفات لموسيقى الآلات مجتمعة ومنفردة ، من الصوناتات والافتتاحيات والكونشرتوات والثلاثيات والرباعيات والسمفونيات :

ولعلكم تذكرون أنني قدمت هنا حديثًا عن افتتاحيات بيتهوفن « ايجمونت » و « كوريلان » و « فيديليو » و « ليونورا رقم ٣ » والأخيرتان كما عرفتكم ، تقدمان لأوبرا بيتهوفن الوحيدة « فيديليو » .

واليوم وقد قضيت على ترددي في تقديم الأوبرات ، أبدأ حديثي عن هذه الأوبرا توطئة لعرض مختارات من ألحانها . ولا أعرف حتى اللحظة كم من الأحاديث يستغرقها عرض « فيديليو » . وسأعمل جهدي في أن لا يتعدى الأمر حديثين أو ثلاثة .

والسؤال الذي يمكن أن يوجه إلى في نوع من الاستنكار : لماذا ، وقد بدأت بعمل أوبرائي عظيم لموزار ، وهو أوبرا « الناي السحري » ، تشي بعمل مهما كان معنى حمله لاسم بيتهوفن ، فهو لا يمكن أن يقرن بمؤلفاته للآلات ، بل ولا يعد في عالم الأوبرات شيئًا مذكورًا « لولم يكن من منجزات لودفيج فان بيتهوفن .

ودفاعى يتلخص فى أن برنامجى هذا ، ما برح . أساسه موسيقى الآلات ، وأرجو أن يظل طابعا المميز . وإلى ، بفرض إقبال المستمع على شرح وتحليل الأوبرات ، لا احسبى اتخلى بسهولة عن وضع هذا الشرح للأوبرات فى المرتبة الثانية ، بعد الأعمال الأوركسترالية ، والرابعيات الوترية ، وثلاثيات البيانو والأوتار ، وصوناتات البيانو ، والفيولينة ، والفيولونسيل .

إنما حرصى على أن تكتمل لدى المستمع صورة بيتهوفن سيد الموسيقيين طرا ، هو الذى حدا بى إلى تقديم « قداسه الاحتفالى » ، ذلك العمل العظيم الذى يقرن بالسفونية التاسعة لا من وجهة القيمة الفنية وحدها . بل لاتفاقهما فى وقت إبداعهما وكتابتهما .

فكيف أعتبر تعريفى بيتهوفن كاملا ، دون تقديم مختارات من أوبراه الوحيدة ( فيديليو ) ؟

وأحب أن أصحح الفكرة الشائعة عن أن فيديليو عمل ثانوى من أعمال بيتهوفن ، وأنه لم يحرص تمام الحرص على معالجة المسرحيات الغنائية . فلقد ثبت للباحثين فى العصر الحديث وبخاصة بعد الترجمة الكاملة لحياة بيتهوفن التى كتبها الأمريكى Thayer ، وبعد كتاب الألمانى باول بكر عن مواطنه الأعظم . أقول ثبت للباحثين أن بيتهوفن لم يترك حجرا دون تقليب ، بحثا عن نصوص لمسرحيات غنائية يلحنها ، وقد حصرت ما يقرب من خمسة عشر موضوعا استعرضها بيتهوفن فى بحثه : عن الإسكندر الأكبر ، وماكبث ، وروميوجوليت ، وفوايست ، وخراب بابل ، ومغامرات أدويسيوس إلخ .

فلم يستقر قراره إلا على موضوع بورجوازي ، طرقة مؤلفو التمثيليات فى أواخر القرن الثامن عشر ، يدور حول خلاص البطل من المحنة ، أيا كانت ، من سجن ، أو عسف ، أو اعتداء . والموضوع الذى اختاره بيتهوفن أصاه تمثيلية لمؤلف فرنسى اسمه Bouilly وضع نصا أو نصين لأوبرات كيروبينى المعاصر لبيتهوفن . وعنوان هذا الأصل هو « ليونورا أو الوفاء الزوجى » . ولأن

موسيقياً فرنسياً اسمه جاقوكتب بعض الألحان لهذه التمثيلية ، فقد غير بيتهوفن عنوان الأوبرا إلى « فيديليو » وهو الاسم الذى تخفت خلفه البطلة ليونورا وقد تنكرت فى ملابس شاب . ومعنى الاسم « وفى » .

ولقد عانى بيتهوفن فى تأليف موسيقى « فيديلو » الأمرين ، وكتب لها أربع افتتاحيات ، سانشص هذا الفصل لتقديم ثلاث منها ، على الرغم من سبق تقديمي لاثنين من هذه الثلاثة .

وما أكثر ما غير وعدل فى النص الكلامي ، وفى الموسيقى . فقد أخرجت أوبرا « فيديليو » فى صورتها الأولى ، وبالاقتراحية التى تحمل اليوم عنوان « ليونورا رقم ٢ » عام ١٨٠٥ بعد معركة مارنبو واوالم ، واحتلال جيش نابليون لفيينا ، ولبضعة أيام قبل معركة أوسترلتز ، فكان معظم أصدقاء بيتهوفن من النبلاء والاثرياء قد غادروا العاصمة ، ولم يحضر الحفل الأول سوى قلة من أهل فيينا . وكان معظم النظارة من رجال الجيش الفرنسى . أما نابليون فلم يكن قد دخل العاصمة بعد ، مكثفيا بالاقامة فى قصر « شونبرون » من ضواحي فيينا .

ولم تنجح « فيديليو » فى هذا العرض الأول ، لا لمجرد أن جمهورها كان من الأجناد الفرنسية ، بل لضعف بنائها فى صيغتها الأولى ، وكانت تتألف من ثلاثة فصول ، أولها فصل ممل مغل .

ولهذا حرص أصدقاء بيتهوفن على إقناعه بإحداث تعديلات أساسية فى الأوبرا ، فاجتمعوا بقصر الأمير ليخنوفسكى ، فيما يشبه المؤامرة ، وهم يتوقعون مقاومة الرجل العنيد المعتد بفنه ، لإجراء أى تغيير فى مؤلفه . وقضى أصحاب سهرة بطولها فى الإقناع ، والرجل ثابت كالصخر ، حتى اضطرت الأميرة ليخنوفسكى ، وهى سيدة وقور ، إلى أن تنحنى أمام بيتهوفن ، وتستحلفه باسم الصداقة ، وبذكرى والدته المتوفاة ، أن يقبل الرجاء بتنفيذ ما يطلبه الأصدقاء . فأنهضها بيتهوفن وقد اغرورقت عيناه ، وقال « سأعمل يا سيدتى

الأميرة كل ما تطلبون من أجل خاطرِك ، وذكرى أمى . . » .

وبعد ان اجتمع المدعوون حول مائدة فائخة لعشاء نصف الليل ، عاد بيتهوفن إلى مرحه كما قصه علينا واحد من المدعوين ، رأى بيتهوفن لأول مرة فى تلك الليلة . وجاء جلوسه على المائدة فى مواجهته . وبينما الضيف منهمك فى ازدراد طبق فرنسى ، سأله بيتهوفن : ماذا تأكل ؟ أجاب الضيف « والله لا أدرى إلا أنه طبق فرنسى شهى » . فقهقه بيتهوفن وقال : تصوروا الرجل يأكل ولا يعرف ما فى طعامه ! !

وكانت نتيجة التعديل الأول ، اختزال « فيديليو » إلى فصلين بدل ثلاثة ، ووضع افتتاحية ثانية لها ، هى المشهورة اليوم باسم « ليونورا رقم ٣ » وهى من أعظم وأجمل مؤلفات بيتهوفن الأوركسترالية . ومع أنه قد سبق لى تقديمها فى فصل « افتتاحيات بيتهوفن » فإننا نعود إليها دون حاجة إلى شرح أو تحليل ، لمجرد المقارنة بينها وبين « ليونورا رقم ٢ » التى لم نقدم من قبل .

أما الافتتاحية المعروفة اليوم باسم « ليونورا رقم ١ » فيبدو أنها كانت مسودة لليونورا رقم ٢ عاد إليها ليسوى منها افتتاحية تعد لتقديم « فيديليو » بمدينة براج . ولم يتح لهذا التقديم أن يتم .

وبعد ذلك بسنوات ، وفى عام ١٨١٤ ، أتاحت لبيتهوفن فرصة إعادة النظر فى أوبراه الوحيدة ، وعاونه شاعر غير الأول على إجراء تعديلات فى النص ، اقتضت بالطبع بعض التحوير فى الموسيقى . ثم وضع الافتتاحية الرابعة التى تحمل وحدها اسم « فيديليو » .

وأحب ، قبل الانتقال إلى تقديم ثلاث من هذه الافتتاحيات ، أن أذكر القارئ بأن فيديليو ليست أوبرا ، وإنما تعرف فنياً واصطلاحاً باسم « أوبرا - كوميك » وكلمة « كوميك » هنا لا تعنى الهزل وإنما تعنى اننا حيال عمل مسرحى يحتوى على حوار وكلام عادى ، يتخلله الغناء والموسيقى .

والآن ونحن نتهياً لسماع الافتتاحيات ، نقول بأننا نخصصنا هذا الحديث الأول للعرض العام ، ولتقديم افتتاحيات ثلاث من الأربع ، على أن نستأنف التقديم في حديث تال نخصصه لمختارات من ألحان « فيديليو » .

والترتيب الذى أتبعه فى تقديم الافتتاحيات هو البدء بالافتتاحية الأحدث فى التأليف ، والتي تحمل وحدها اسم الأوبرا « فيديليو » لأن العادة قد جرت ، اتباعاً لتقليد ما حدث فى أوبرا فيينا أيام إدارة جوستاف مالر لها ، أن تعزف قبل رفع الستار . وهى الوحيدة التى شذت فى مقامها الموسيقى عن إخواتها ، فهى فى مقام مى من الديوان الكبير ، وإخواتها كلهن فى مقام دو كبير . ثم هى أقصر الافتتاحيات ، فيها قوة يداولها الحنان فى مقدمتها ، ثم تظلم إشارة الى سجن البطل وتخرج من الظلام إلى النور فى نهايتها الحماسية .

إنما الجديد فى حديث اليوم هو افتتاحية « ليونورا رقم ٢ » ، تتيج للسامع أن يقارنها بافتتاحية « ليونورا رقم ٣ » وهى الأشهر والأعظم .

لم يحرص بيتهوفن فى « ليونورا رقم ٢ » على قالب الصوناتة بالكامل ، فقد فضل أن يطيل فى المقدمة قبل دخول اللحنين الأساسيين ، وأن لا يعود إليهما بعد قسم التفاعل ليختم بما يعرف بقسم إعادة العرض ، وإنما ينتقل من قسم التفاعل إلى « الكودا » مباشرة .

وأحب أن يدقق المستمع فى ملاحظة الجزء الأول من الافتتاحية إذ يحتوى على موسيقى درامية عظيمة ، هى التى ضحى بها بيتهوفن فى افتتاحية « ليونورا ٣ » لأنه عمداً فى هذه الأخيرة إلى إقامة توازن إنشائى أكثر حنكة وحكمة ، حتى يتمكن من إعادة عرض اللحنين الأساسيين ، قبل الانتقال إلى القسم الختامى أى « الكودا » .

ونختتم هذا الحديث الأول تقديماً لأوبرا « فيديليو » تأليف لودفيج فان بيتهوفن بسيدة الافتتاحيات الكبرى « ليونورا ٣ » ، وهى من أجمل وأسمى مؤلفات بيتهوفن ، تقدم صورة رائعة للحدث الدرامى الذى يملأ الفصل الثانى من الأوبرا .



## مختارات من أوبرا فيديليو

مصنف رقم ٧٢

بعد التقديم العام لأوبرا « فيديليو » لبيتهوفن ، في الحديث السابق ، ننقل  
توًّا إلى تلخيص موضوعها .

أحداث الرواية تدور في سجن بضواحي إشبيلية ، من أعمال أسبانيا في  
القرن السادس عشر .

نزير هذا السجن ، وفي أعرق زناناته ، وأشدّها ظلاماً ، هونيل إشبيلي  
اسمه فلورستان ألقاه في غيابه بيزارو حاكم الإقليم لأسباب سياسية ، وربما  
كان السبب ضغائن شخصية . وعولت زوجة فلورستان على إنقاذه ، فتكررت  
في ثياب شاب باسم « فيديليو » ، وتعنى كما حدثتكم « وفيّ أو وفاء » ، ودارت  
تبحث عنه في المعتقلات حتى تمكنت من الالتحاق بخدمة حارس اعنى  
السجون . وهو شيخ اسمه روكو . وإذا بآبنة السجن تقع في غرام الفتى « فيديليو »  
وتنصرف عن حبيبها وخطيبها الشاب باكينو ، بواب السجن . ويعرف الحاكم  
الطاغية من خطاب صاحب له أن وزير الدولة يعتزم القدوم بنفسه لإجراء  
تفتيش على السجن ، وبما أن بيزارو الطاغية يعلم أن سجينه من أصدقاء  
الوزير ، وأن الوزير افتقده طويلاً ، وانتهى إلى الاعتقاد بأن فلورستان مات ،  
فقد اعتزم التخلص من سجينه ، إذا ما تأكد من تحرك الوزير لزيارة السجن .  
وإذا يطلب إلى السجن روكو تنفيذ جريمته يرفض روكو قائلاً بأن وظيفته حراسة  
السجن والتحفظ على نزلائه ، لا قتلهم . فلا يجد الطاغية سبيلاً إلا أن يعتزم  
القضاء على غريمه وسجينه بنفسه . ويطلب من روكو أن يرفع الحجرة التي  
تغطى جباً قديماً في غيابات السجن ليعده قبراً لفلورستان .



هذه هي أهم وقائع الفصل الأول من « فيديليو » ، وأذكركم بما قلته في حديثي الماضي ، وهو أن « فيديليو » ليست أوبرا ، بل أوبرا كوميك ، والمعنى الفني لهذا الاصطلاح هو تمثيلية غنائية يتخللها حوار كلامي يكتب نثراً ، بينما الفقرات الغنائية تصاغ شعراً .

كما أحب أن نعرف من الآن أن لا وجه للمقارنة بين الفصل الأول والفصل الثاني من الناحية الفنية ، **فالفصل الأول** : يقدم لوقائع الفصل الثاني ، الذي يظهر فيه السجين المقيد بالأغلال ، ويشرع الطاغية في تنفيذ جريمته . **والفصل الثاني** هو العمل الفني الكامل الجدير حقاً بعبقورية بيتهوفن . ومع هذا فإننا نشعر خلال الفصل الأول كيف يرتفع بيتهوفن عن صياغة الألحان التقليدية للأوبرا في زمانه ، كالحوار الغنائي بين ابنة السجان روكو وحبيبها الذي تنصرف عنه إلى حب الفتى فيديليو - أي ليونورا المتخفية - أقول كيف يرتفع بيتهوفن بدراما الحياة عندما يصور قلق الزوجة الوفية تسعى إلى خلاص زوجها من أعماق السجن . وهي تسأل السجان الشيخ أن يصحبها لتقدم له معونة الشباب للشيوخ . ويعدّها ، أي يعد الفتى فيديليو ، بأن يستأذن الطاغية بيزارو في هذا الأمر ، ولكنه يخشى أن « الفتى » لا يتحمل المنظر الرهيب حيث اعتقل السجين في أحط وأعرق وأظلم زنايات السجن ، وتؤكد له ليونورا - فيديليو بأنها في سبيل معونته تتحمل أي شيء .

وهنا يعلن الأوركسترا ، على إيقاع المارش ، وصول بيزارو مسبوقاً بحرسه ، ليطلع على البريد اليومي ، فيعرف من خطاب خاص أن وزير الدولة قادم للتفتيش على السجن ، وأنه سيفاجئه بزيارته . وهنا تبدأ مختاراتي من ألحان فيديليو : أولاً بهذا المارش . وما إن يقرأ بيزارو الرسالة الخاصة حتى ينشد قائلاً : ها ها لقد حانت لحظة الانتقام ، والموت الزؤام لفلورستان . فلن أنسى كيف أطال لسانه على وعرضني لسخرية أعدائي ، وكيف هاجمني ليقضى على . وهو الآن بين يدي وقد حق عليه الموت ، وسيعلم منقلبه عندما أصبح في وجهه

هذا أنا ، هذا أنا ، والنصرلى .

فيرد كورس الجنود بأصوات خافتة : إن وجه الحاكم يتقلص من الغضب ،  
ونظراته تنذر بشر مستطير .

ويبدأ الحوار أو «الدويتو» بين بيزارو والسجان ، بأمر يصدره الطاغية إليه  
لينفذه روكو، ويقدم عربونا ماليًا إذا ما نفذ أمره ، ويعتمد على القسوة التي  
درج عليها السجان في مهنته — وما ذا تطلب ياسيدى ؟ — القتل — سيدى —  
إنك ترتعد ياروكو، ما هذا من شيم الرجال ويجب أن تعلم بأن خطراً يحيق  
بالدولة يتمثل في هذا السجين ، فيجب أن تصدع بالأمر — فرائصى ترتعد  
ياسيدى الحاكم ، وضميرى غير مطمئن ، لن أرتكب جريمة القتل ، مهما  
تحملت في سبيل رفضى ، لست بجلاداً ياسيدى ، فلا شأن لى بإزهاق الأرواح —  
إذا سأقتله أنا بيدى . أسرع إليه فأنت تعرف من أعنى . اهبط إلى زنزانته  
وللى مقربة منها تجد بئراً مهجورة غطتها الحجارة والغبار . اذهب عاجلاً وأعدّها  
قبراً للسجين — وبعد . . . وبعد . . . — سأتى متنكراً لأغيب خنجرى هذا فى  
صدره . . . . . اسمع ، عندما تنتهى من إعداد القبر ، أعطنى إشارة ، وسأتقدم  
إليه فى الظلام لأقضى عليه بطعنة واحدة . . . . . يقول روكو : إن حياة ذلك  
السجين عانت أقسى الآلام ، وفى الموت راحة له ، بل وانطلاق من هذا  
العذاب . فيكرر الطاغية كلام السجان ، ويضيف بأن الموت سينهى آلامه ،  
كما اتخلص أنا من مأزق سجينى ، فهو صديق لوزير الدولة القادم علينا وشيكاً .

اخترت هذا المنظر لأن بيتهوفن أجاد فيه تصوير قسوة الظالم ، أو كما يقول  
الناقد الألمانى باول بيكر : « يطلعنا فى ألحانه على دفائن هذه النفس ، فيستخرج  
من دنائنها وحشية الكواسر والأوابد » .

وأحب أن يتنبه السامع إلى حقيقة الأوبرات بعامة وهى أن الحوار الغنائى  
لا يستلزم السؤال والجواب ، بل يسمح بأن يغنى المتحاوران فى نفس واحد

بل قد تغنى الجماعة من ثلاثة أشخاص وأكثر بعضهم مع البعض ، كل يفضى بما فى نفسه ، وينضح إناءه بما فيه . فتجتمع ألحان الحوار بين الخير والشر ، أو الفرح والحزن ، أو الضغينة والحب . وكل ذلك فى مطابقة بوليفونية أى متعددة الأصوات ، تألفها الأذن ، وتحس فيها بقوة الصراع بين شخصيات الرواية . فلنستمع إلى لحظة دخول بيزارو ، واجتماعه بالسجان روكو .

ويخرج بيزارو يتبعه السجان ، وتبقى ليونورا بمفردها لتغنى لحنها المشهور أى « الآريا » التى تبدأها بتلاوة لحنية تقول فيها : « أيها القاتل السفاح ، لماذا هرعت إلينا ؟ ، وماذا تنوى أن تصنع ؟ أوجد فى أعماق السعير مثل هذا الشيطان الرجيم ؟ أما يختلج قلبك بلمسة الرحمة ؟ أم أنت لا تحس بغير الكره والضغينة ؟ ومع كل هذا ، فإن الأمل يشرق فى نفسى ، وكأنه قوس قزح يضرب صدر السحب الداكنة » تقول هذا فيما يعرف بال Recitativo أى التلاوة الملحنة ، وهى تلاوة يصطحبها الأوركسترا . ثم تنطلق « الآريا » المشهورة : « أقبل أيها الأمل ، ولا تدع نجمك الخافت تعميه ظلمة اليأس . سدّد طريقك إلينا أيها الأمل ، يحدوني الحب ، ومن يدفعه الوفاء لا يعرف فى سبيله وجلا ولا خوفاً . قلبى ينبئنى بأن طريق ممهد إلى الخلاص ، خلاص زوجى الحبيب راح ضحية الحقد والضغينة . لا تردد ولا تريت فى سبيل الواجب ، واجب الوفاء الزوجى » .

ثم اختار من ختام الفصل الأول كورس السجناء ، وهو من أروع ما جاء فى أوبرا فيديليو ، ومن أشهر أعمال بيتهوفن . ذهب روكو السجان لمقابلة الحاكم فانتيرز باكينو البواب الفرصة وفتح أبواب الزنانات ليخرج السجناء إلى نور النهار فترة ، وتتفرس ليونورا فى وجوههم ، عليها تتعرف على زوجها فلورستان بينهم . ولكن فلورستان مقيد بالسلاسل إلى حائط زنائنه فى قبة مظلمة .

يجي السجناء نور النهار ، وهبات الهواء الطليق . « فهى الحياة ، هنا الحياة ، أما حيث نقيم ، فى ظلمات الجحيم » .

ويرد صوت سجين : إننا نعتمد على الله في محنتنا ، سبحانه نعم النصير .  
 قلبي يحدثني ، والأمل يحدوني بأن فرج الله قريب ، والله على كل شيء قدير .  
 وينشد الكورس : يارب البرية ، خلاصنا بين يديك . أيتها الحرية ،  
 متى نجتلى محياك .

ويظهر أحد الحراس متمشياً فوق الأسوار فيغني سجين : خفضوا من  
 صوتكم ، فقد أقيمت علينا العيون والأرصاد .

ويرد الكورس بصوت خفيض ، وما يلبثون أن يتحمسوا لضوء النهار ، وهبة  
 الهواء الطليق ؛ فهنا الحياة . وفجأة ينشدون : خفضوا من صوتكم فقد أقيمت  
 علينا العيون والأرصاد .

ونبدأ الآن الفصل الثاني من أوله . والمنظر يمثل زلزلة القبر السحيق ،  
 يشملها ظلام دائم ونستمع إلى مقدمة أوركسترا أبلغ من أى منظر ، تصويراً  
 لكل المعاني التي تنضوي تحت كلمتي : فقد الحرية . ويرتفع الستار عن  
 فلورستان وقد جلس على حجر ، وربط إلى الحائط بسلسلة طويلة تحزمه من  
 وسطه . وينشد : « يا لله ، ما أحلك هذا الظلام ، وما أظفح هذا الهدوء  
 حولي ، وفي سجن الضيق ترافقني الوحدة . يلاحظ النكد والمحنة الكبرى ،  
 حسبي الله ونعم الوكيل ، والحمد لله الذي لا يحمد على مكروهه سواء . إنها  
 مشيئته سبحانه ولا راد لمشيئته . كل طيب ولي عني وأنا في ربيع عمري ،  
 لا ذنب لي إلا قولة الحق وإعلانه ، وقد كلفني ذلك ظلام السجن وأغلاله .  
 أتحمل العذاب صابراً ، وأختم حياتي صاعراً . عزائي أني أديت الواجب ،  
 وكنت بكلمة الحق جاهراً » ثم تتولاه نوبة هادئة من الهذيان فينشد « ألا أتبين  
 أمامي خيالاً ، وأحس نسيماً عليلًا ؟ وكأنني أرى ملكاً في أردان وردية ، يجلس  
 جوارى يؤنس وحشتي . ملاك ليونورا ، زوجي ، جاءت لتقودني إلى مملكة  
 السماء . أراها ، ليونورا مغلفة بالضياء ، وأسمع صوتها يواسيني ويعافيني ؟

يدها تقودنى إلى الحرية ، وإلى النعيم المقيم . لبيك يا ليونورا ، يا ملاكى الرحيم ،  
يا رفيقة حياتى . »

بعد هذه « الآريا » يقع فلورستان بطوله فى غيبوبة . وهنا منظر يعرف فنياً  
باسم الميلودراما ، حين يصور الأوركسترا خطى ليونورا والسجان ينفذان إلى  
الزنزانة ، ويحمل روكو فانوساً يضىء ركناً من المسرح . يتهامس الاثنان بكلمات  
متقطعة ، غير ملحنة . ثم يبدآن فى رفع الحجارة حول فوهة الحب ، ويجرى  
بينهما هذا الحوار الغنائى « دويتو » :

روكو : هيا لنعمل فالوقت قصير ، وليس أمامنا غير رفع الحجارة .  
ليونورا : لا تبتئس فأنا لك خير معين — ( روكو يحاول رفع حجر ثقيل ) : يابنى  
ساعدنى على رفع هذا الحجر ، حاسب — هيلا هوب ! لا تبتئس فقد وضعت  
ذراعى تحته ، ياللا هيلا هوب !

روكو : لقد اقلعناه — حاسب — التساهيل على الله — هيلا هوب ! —  
البدار البدار فأمامنا لحظات قصار ، ولم يبق سوى الحجارة الصغار — فلنلتقط  
أنفاسنا ، اذ لم يبق الا القليل .

( ثم تحاول ليونورا أن تتبين ملامح السجين وتقول لنفسها : أيتها من تكون ،  
فبالله العون ، لنفك أغلالك ، أيتها من تكون فسا أطلق سراحك أيها المظلوم ) .  
روكو : هل أقعدك الجهد — أبداً يا أبتاه ، لا تعب ولا نصب — البدار  
البدار فاللحظات قصار ، ولم يبق سوى رفع الغبار . ليونورا : إنما أسترده قواى  
لحظة ، ثم ينتهى العمل .. إلخ .. الاثنان : لقد تم العمل وبلغنا فوهة الحب  
الفضيع . »

يصبحو فلورستان ويتكلم فتتعرف ليونورا على صوت زوجها ، وتقع  
مغشياً عليها . وإذ يشعر فلورستان بقرب نهايته يرجو السجان أن يحمل رسالة  
إلى زوجته ليونورا .



ويعطى روكو الإشارة فيُصل بيزارو ويطلب إلى السجناء إبعاد الفتى فيديليو .  
ثم يسأل روكو إن كان الحاكم يريد فك إغلال السجناء ، فيقول بيزارو : لا ،  
ويستل خنجره .

وفي حوار رباعى « كوارتيت » يقول بيزارو : فلتمت ، إنما أريد أن  
تعرف من يسقيك كأس الحمام . ستسمع اسمى قبل مقتل ، أنا بيزارو ،  
وأنت الذى سعيت إلى خرابى : أنا بيزارو جئت أنتقم لنفسى . اقرب ،  
وانظر إلى وجهى ، وارتعد !

فلورستان : إذا القتل غايتك ، ظلما وعدوانا !

بيزارو : لقد أردت عزلى ، وسأعزلك من الحياة !

ويحاول طعن فلورستان فتتصدى له ليونورا ، وتقف بينه وبين زوجها  
وتصرخ بالفناء : « لن تفعل ، فأنا أحول بينك وبينه ، إلا أن تردنى معه .  
روكو: ماذا تفعل يافتى ؟ إنك تعرض نفسك للهلكة . — بيزارو : احذر  
والا ، . . — أنا زوجته ! ويصرخ ثلاثة الرجال : زوجته ، زوجتى ؟ وترد  
ليونورا ، نعم أنا ليونورا ، زوجته ، ولن أتركه يموت ، فسلطانك راغم !

بيزارو : تعرضين وتتحدين بطشى ؟ ستموتين يا امرأة ،

وحين يتقدم بيزارو لتنفيذ جريمته ، ترفع ليونورا فى وجهه سلاحا نارياً  
فلا يحبر الطاغية حرا كما . . .

ونسمع صوت البورى من البعد . فتضم ليونورا زوجها وتقول : حمداً لله  
فقد نجوت — ويقول بيزارو : لقد وصل وزير الدولة وضاع كل شيء .

ونسمع صوت البورى يقترب ، ويدخل باكينو بواب السجن مسرعاً ومعه  
رجال يحملون المشاعل وينادى : يامعلم روكو ، وصل الوزير ، وهو ورجاله  
بالباب .

وتغنى ليونورا لحن الابتهاج ، ويهرول بيزارو إلى الخارج . وهنا يجرى



الغناء الزوجي « دويتو » بين الزوجين يهزج بالفرح العارم ، والتوجه إلى الله بالحمد والشكر .

وهناك ختام للرواية خارج السجن ، أمام وزير الدولة الذي يأمر بالقبض على بيزارو ، ويطلق سراح السجناء المظالم جميعا ، وينشد الجمع الحاشد أناشيد الخلاص ، ويهتفون فلورستان بنجاته على يد زوجته الوفية . وهنا يضيف بيتهوفن إلى نص الرواية بيت شعر من قصيدة شيلر « إلى الفرح » وهو واحد من الأبيات التي اختارها بيتهوفن بعد ذلك بسنوات ضمن نشيد An die Freude لشيللر في الحركة الأخيرة من السمفونية الكورالية . يغنيه هنا جميع أشخاص الرواية منشدين : « ما أسعد من تهبه السماء حب مثل هذه الزوجة » . ويزجون المديح إلى الوفاء الزوجي كما تجلى في شخصية ليونورا وفلورستان .

ونخير ما أختتم به هذا العرض كلمة لرومان رولان جاءت في أول فصله عن أوبرا « فيديليو » :

« إن السمفونية « الإيرويك » والصوناتة « الأباسيوناتا » يعتبرهما بيتهوفن قمة أعماله ، يمكن القول على التعميم بأن بنات عبقريته في السنوات من ١٨٠٣ حتى ١٨٠٦ كانت كلها أقرب أعماله إلى قلبه .

« ومن هذه الأعمال تتبوأ « فيديليو » في فؤاده مكانا عليا ، وقد وضعها في صنف أحب مؤلفاته إليه لأنها كانت أقلها حظا . ففي الأسابيع الأخيرة من حياته ، أخرج بيتهوفن من تحت رزمة مخطوطات ، مدونة « فيديليو » وقال لصديقه شندلر : « من كل بنات أفكاري ، كانت هذه هي التي كلفتني في توليدها أشد العناء ، وسببت لي أكثر البأساء . ولهذا أعتبرها أعز البنات والأبناء وأفضلها عليهم جميعا ، فهي الجديرة بأن يحافظ عليها ليفيد منها عالم الفن » .

وعلق رومان رولان متعجباً من عبارة « علم الفن » Wissenschaft der Kunst فإنه يشير مسبقاً إلى أحدث البحوث فيما يعرف اليوم باسم « الاستطيقا » أى « علم الجماليات » .

ولا أعرف إن كنت أعود بعد اليوم إلى تقديم ما لم أطرق من أعمال لودفيج فان بيتهوفن . إنما لا أخفيكم شعورى فى هذه اللحظة بالغبطة والهناء ، إذ أشعر بأننى أديت واجباً مقدساً نحو رجل تفخر به البشرية جمعاء :  
فناناً وإنساناً .

انتهى .

مطابع دار المعارف بمصر  
سنة ١٩٧١





## بيتهوفن

يصدر هذا الكتاب في العام الذي يختم قرنين على ميلاد عظيم  
عظماء الموسيقى : « لودفيج فان بيتهوفن » ( ١٧٧٠ - ١٩٧٠ ) ، بعد  
أن أنفق الكاتب في تأليفه اثني عشر عاماً ، وقدّم في كل فصل من  
فصوله عملاً من موسيقى بيتهوفن . . .

وإذا كانت الكتب التي وضعت عن بيتهوفن تأتي في المرتبة الثانية  
فيما كتب عن عظماء العالم ، بعد الكتب التي وضعت عن نابليون ، فإن  
هذا الكتاب يؤدي غايتين : أن يقرأ كما تقرأ الكتب ، وأن يستخدم  
كمراجع لمن يستمعون إلى عمل من أعمال بيتهوفن ، إذ يجدون بين أيديهم  
فصلاً خاصاً بهذا العمل . فالكتاب موسوعة تضم :

السمفونيات والرباعيات الوترية كلها . . .

وأهم الصوناتات والافتتاحيات والكونشرتوات . . .

والقداس الاحتفالي وأوبرا فيديليو . . .

إنه دليل المستنير إلى أعمال سيد الموسيقيين !

